Analize Philther asupra teatrului maghiar din România

EDITAT DE
MÁRIA ALBERT
KINGA BOROS
MAGDOLNA JÁKFALVI
ÁRPÁD KÉKESI KUN



ANALIZE PHILTHER
ASUPRA TEATRULUI MAGHIAR
DIN ROMÂNIA

In memoriam Klára Tompa

Universitatea de Arte din Târgu Mureș
Editura UArtPress
Director: Traian Penciuc
str. Köteles Sámuel nr. 6
540057 Târgu Mureș, România
Tel./fax: (+40)-265-266.281
E-mail: editura@uartpress.ro
www.uartpress.ro

Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
www.editura.ubbcluj.ro/

Traducerea studiilor scrise în limba maghiară a fost realizată de:
Lóránd Rigán, Gyopár Szász, Ágnes Tamás.

Pe copertă: Klára Tompa, Rolando Matsangos, Barna Bányai Kelemen și Aba Sebestyén în spectacolul *20/20* (2009) al Yorick Stúdió, semnat de Gianina Cărbunariu. Fotografie de László Simara.
Toate fotografiile din volum sunt publicate cu acordul deținătorilor drepturilor.

ISBN 978-606-8325-81-1
ISBN 978-606-37-2325-4

ANALIZE PHILTHER ASUPRA TEATRULUI MAGHIAR DIN ROMÂNIA

Editori:

Mária Albert
Kinga Boros
Magdolna Jákfalvi
Árpád Kékesi Kun

UArtPress



UArtPress – Presa Universitară Clujeană
2024

Volum realizat în colaborare cu proiectul de cercetare Philther
și Theatron Műhely Alapítvány

PHILTHER TMA

Volum publicat cu sprijinul:









studium prospero

CUPRINS

Notă editorială 11

ISTVÁN NÁNAY
O rețea de interacțiuni 13

MAGDOLNA JÁKFALVI
Istoriografia teatrului în statele post-sovietice: Philther 21

ÁRPÁD KÉKESI KUN
Philther ca model istoriografic 33

EDINA BAJKÓ
Alegoriile singurătății
Radu Penciulescu: *Micul prinț*, 1969 43

ANDREA GYÖRGY
Carnaval cehovian
János Taub: *Ivanov*, 1973 55

JÁNOS LÁZOK
Paradoxul revoltei care respectă legea
György Harag: *Floriile unui geambaș*, 1975 65

ISTVÁN NÁNAY
Așa cum se poate
Elemér Kincses: *Dogorește soarele asupra lui Seneca,* 1978 77

KINGA BOROS
Eseu teatral despre natura violenței
Alexandru Colpacci: *Tango*, 1979 89

KINGA BOROS
Printre spectatori
Gábor Tompa: *Woyzeck*, 1980 107

ILDIKÓ NOVÁK
Ubu în Transilvania
Ildikó Kovács: *Ubu rege*, 1980 121

KINGA BOROS, ISTVÁN NÁNAY
„Eu rămân aici!"
György Harag: *Livada de vișini*, 1985 133

RÉKA KINCSES
Revolta eclectismului
Gábor Tompa: *Hamlet*, 1987 161

MÁRIA ALBERT
Spațiul speranței nemotivate
Gábor Tompa: *În stație*, 1989 181

OANA CRISTEA GRIGORESCU
Farsă cu accente de coșmar în cutia muzicală
Gábor Tompa: *Cântăreața cheală*, 1992 189

LEVENTE KOVÁCS
Revoluția furată
Victor Ioan Frunză: *Tom Paine*, 1993 203

MÁRIA ALBERT
Teatru în țara oglinzilor
Victor Ioan Frunză: *Lorenzaccio*, 1998 213

KINGA BOROS
Trecerea în neființă
Vlad Mugur: *Livada de vișini*, 1998 229

BOGLÁRKA SZ. GÁL
Tineri care schimbă regimul
Anca Bradu: *Deșteptarea primăverii*, 2000 239

ISTVÁN KOVÁCS J.
Cele două Turandot
Gavriil Pinte: *Turandot*, 2001 253

ZSOLT BENEDEK
Starea prezenței absolute
László Bocsárdi: *Romeo și Julieta*, 2002 269

ANIKÓ VARGA
Lecția de anatomie existențială
Silviu Purcărete: *Cumnata lui Pantagruel*, 2003 285

KÁROLY KOVÁCS
Cehov de colorat
Sorin Militaru: *Pescărușul*, 2003 295

NÓRA BALÁZS
Imaginile vulnerabilității
Mihai Măniuțiu: *Woyzeck*, 2005 311

KINGA BOROS, ÉVA PATKÓ
Un spectacol privilegiat
Andrei Șerban: *Unchiul Vania. Scene din viaţa la ţară*, 2007 323

ANIKÓ VARGA
Proliferare metateatrală
Victor Ioan Frunză: *Rosencrantz și Guildenstern sunt morţi*, 2009 345

RÉKA DÁLNOKY
Fragmente de adevăr
Gianina Cărbunariu: *20/20*, 2009 357

Indice de nume 369

NOTĂ EDITORIALĂ

Cercetarea Philther asupra teatrului maghiar din România a început în 2013 sub îndrumarea Magdolnei Jákfalvi, a lui Árpád Kékesi Kun și a lui Ildikó Ungvári Zrínyi. Grupul de cercetători, alcătuit din cadrele didactice ale Universității de Arte Târgu Mureș, doctoranzi, foști studenți și alți colegi de breaslă, a elaborat de atunci analiza Philther a peste 80 de spectacole reprezentative pentru perioada 1948-2010. Am publicat două volume: *Erdélyi magyar színháztörténet. Philther-elemzések* [Istoria teatrului maghiar din România. Analize Philther], editat de Magdolna Jákfalvi, Árpád Kékesi Kun și Ildikó Ungvári Zrínyi, în 2019, coediție a Editurii Eikon din Cluj-Napoca și a Editurii UArtPress din Târgu Mureș, respectiv *Nagyváradi magyar színháztörténet 1950-1990. Philther-elemzések* [Istoria teatrului maghiar din Oradea 1950-1990. Analize Philther], editat de Kinga Boros, Magdolna Jákfalvi și Árpád Kékesi Kun, în 2022, coediție a Editurii EME din Cluj-Napoca și a Editurii UArtPress din Târgu Mureș.

Câteva dintre analizele publicate în aceste două volume apar și în volumul de față. Ca urmare a evoluției organice a metodei Philther în cei 11 ani care au trecut, analizele incluse în acest volum pot fi foarte diferite: dacă la începutul proiectului analizele erau elaborate sub formă de fișe sau articole de lexicon, nedepășind 6000 de semne (câte 1000 de semne pentru fiecare dintre cele 6 puncte), în ultimii ani am renunțat la această limită în favoarea completitudinii. Cele 23 de analizele sunt diverse nu doar ca întindere, ci și ca stil: o parte dintre autori sunt (sau au fost pe vremea scrierii analizei) doctoranzi și cercetători tineri care caută să-și formeze vocea de istoriograf inclusiv prin aceste lucrări.

Cititorul va observa o mare variabilitate și în privința fotografiilor. În funcție de starea arhivelor, despre unele spectacole s-au păstrat multe fotografii și de bună calitate din care am putut selecta pentru acest volum, pe când alte producții pot

părea aproape nedocumentate. De aceea, am ales să tratăm fotografia de spectacol nu ca ilustrație, ci ca document istoriografic.

Pe parcursul traducerii în română a analizelor ne-am confruntat cu câteva decizii. Cum ordinea numelor maghiare diferă de cea obișnuită în celelalte limbi europene, pentru a înlesni lectura am ales să inversăm numele maghiare în text, și să scriem, de exemplu, „György Harag", dar să păstrăm forma originală a numelor în cazul referințelor, a publicațiilor citate („Harag György" când e vorba despre autorul unui articol citat), la fel ca și în cazul primelor documente ale unui spectacol de teatru: a distribuției de pe afiș, pe care o trecem la începutul fiecărei analize. Astfel se întâmplă să avem și un „al treilea" Harag, „Gheorghe Harag", cum a fost menționat marele regizor pe afișul ultimului său spectacol, *Livada cu vișini* de la Teatrul Național Târgu Mureș.

Titlurile spectacolelor și ale pieselor apar și ele în moduri diferite. De exemplu, în 1985, la Târgu Mureș, piesa lui Cehov s-a jucat cu titlul *Livada cu vișini*. În text însă ne referim la piesă cu titlul *Livada de vișini*, traducerea folosită mai des azi. Piesele din dramaturgia română și mondială sunt menționate în volum cu titlul în limba română, indiferent de limba în care s-au jucat într-un anume spectacol. Piesele maghiare sunt trecute cu titlul original, urmat de traducere între paranteze. Am ales această soluție pentru că o mare parte a acestor piese nu au traducere în română. În această privință sunt totuși două excepții, *Floriile unui geambaș* de András Sütő și *Dogorește soarele asupra lui Seneca* de Elemér Kincses, două montări cu care se ocupă câte o analiză. În cazul acestora am vrut să evităm îngreunarea textului, așa că am decis să folosim titlul în limba română.

În spiritul documentării am păstrat toate referințele online, inclusiv cele care nu mai pot fi accesate, dar care au servit ce sursă importantă autorului în momentul elaborării analizei. Data ultimei accesări este menționată în fiecare caz.

Munca noastră n-ar fi fost posibilă fără ajutorul secretarilor literari, al directorilor de teatru, al artiștilor din diverse domenii teatrale, al fotografilor și al colegilor teatrologi și cercetători de teatru, cărora le mulțumim pe această cale.

Lectură plăcută!

Editorii

O REȚEA DE INTERACȚIUNI

ISTVÁN NÁNAY

Timp de un deceniu și jumătate, editorii și autorii acestui volum și-au continuat cercetările în domeniul istoriei teatrului, care, prin intermediul istoriei teatrului maghiar din România, îndreaptă atenția asupra interacțiunilor și a legăturilor dintre tendințele teatrale maghiare și românești, în primul rând asupra modului în care regizorii români au influențat expresiile teatrale maghiare începând din anii ’60, dar și asupra modului în care spectacolele maghiare au devenit parte a discursului teatral românesc.

Nici în deceniile de după Tratatul de la Trianon, nici în cele care au urmat sfârșitului celui de-Al Doilea Război Mondial, conviețuirea dintre națiunea română majoritară și cea maghiară minoritară nu a fost armonioasă în toate domeniile. În cazul teatrelor, acest lucru s-a reflectat, printre altele, prin faptul că a existat doar un contact minim (dacă a existat) între teatrele de limbi diferite. Era ca și cum s-ar fi ignorat reciproc: au jucat spectacole diferite pentru publicuri diferite și în moduri diferite. Acest fenomen a fost și mai frapant în cazurile în care în același oraș funcționa atât o trupă de limbă română, cât și una de limbă maghiară, fie în clădiri separate (Cluj), fie ca secții separate. (În moduri și în grade diferite, situația era similară în Cehoslovacia și în Iugoslavia.) Pe lângă sarcinile stabilite de politica culturală a vremii, obiectivul principal al trupelor maghiare, stabilit atât pentru membrii proprii, cât și pentru public, a fost păstrarea și consolidarea identității și a limbii maghiare.

În multe cazuri, acest obiectiv a umbrit nevoia de exprimare artistică. Au existat, desigur, excepții: în primul rând, Teatrul Secuiesc din Târgu Mureș, înființat în 1946, care (mai ales în prima jumătate a existenței sale), sub conducerea lui Miklós Tompa, a fost un atelier de creație de o calitate artistică remarcabilă în domeniul teatrului realist psihologic, comparabilă doar cu nivelul și importanța Teatrului Na-

țional din Budapesta, care a prosperat sub conducerea lui Endre Gellért.[1] Prezența și performanțele Teatrului Secuiesc au fost un reper chiar și pentru profesioniștii teatrului românesc. Cu toate acestea, teatrul românesc a fost și este mai puțin legat de stilul realist și naturalist, prezent în mod tradițional în teatrele de limbă maghiară, fiind mai degrabă caracterizat de forme stilizate. Aceste forme au apărut mai întâi în rândul trupelor maghiare de teatru de păpuși. În a doua jumătate a anilor '50, Ildikó Kovács la Cluj, Pál Antal la Târgu Mureș și Pál Fux la Oradea s-au rupt de lumea teatrului de păpuși centrat pe text și de realismul socialist și și-au construit spectacolele pe vizualitatea inspirată de arta avangardistă și contemporană, respectiv pe relația dintre om și marionetă. În acest fel, teatrul de păpuși și-a recuperat funcția de construire a comunității și, în același timp, s-a făcut un pas decisiv către teatrul stilizat.

Cele două figuri majore ale teatrului maghiar din România, János Taub și György Harag, au jucat un rol similar în multe privințe în schimbarea de abordare a teatrului dramatic. Taub avea o aversiune inerentă față de formularea realistă oficială a vremii, sau, după cum s-a exprimat el însuși, „am fost incapabil să fac față tradiției teatrale maghiare". A afirmat că „teatrul nu este o imitație a realității, ci un lucru imaginar, inventat, artificial. O reconstrucție artificială a realității, pe care o umplem cu autenticitatea jocului. Un lucru este sigur: [...] am fost puternic influențat de teatrul românesc, bazat pe ludic și vizualitate".[2] Harag a ajuns pe un drum mai ocolit de la punerea în scenă realistă la cea bazată pe stilizare. A devenit unul dintre maeștrii teatrului realist în calitate de director al companiei maghiare înființate în 1953 la Baia Mare și strămutate în 1956 la Satu Mare, dar, în plin succes, a simțit că nu se mai mulțumește să creeze noi și noi producții folosind metodele sigure, așa că și-a părăsit trupa și a regizat în diferite teatre, în căutarea unei vocii proprii și a stilului creativ capabil să exprime spiritul timpului. Harag a descoperit această voce în 1971, la Târgu Mureș, când a pus în scenă piesa lui István Nagy *Özönvíz előtt* [Înainte de potop].[3] El însuși a considerat că influența teatrului românesc a fost

1 Endre Gellért (1914-1960), regizor principal al Teatrului Național din Budapesta din 1950 până la moartea sa. Vezi: Molnár Gál Péter: *Emlékpróba*. Budapesta, Szépirodalmi, 1977; Jákfalvi Magdolna: *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon*. Budapesta, Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023. 146–179.

2 Bérczes László: A legfiatalabb rendező – Harag György. *Kortárs*, 9/1995. 83.

3 „Pe urmă am pus în scenă *Înainte de potop*. După treisprezece repetiţii constatam că fac regie ca în trecut, cu pretenţii de înnoire exterioară. Am oprit lucrul într-o zi de vineri şi am revenit luni cu o viziune nouă. Am avut un weekend foarte zbuciumat. Nu-mi venea nimic în minte. Duminică seara am recitit textul şi am înţeles că problematica piesei avea legături cu viaţa mea. Amintiri, imagini din copilărie şi din tinereţe m-au ajutat să găsesc tonul adevărat al spectacolului. La premieră am realizat saltul calitativ pe care îl căutam. Simţeam că fac TEATRU." In: „Nu vei putea să pui în lucrul tău decît atît, cît ești". Interviu cu György Harag realizat de Ludmila Patlanjoglu, *Teatrul*, 1985/5. 21. Despre spectacol, vezi și: Kötő József: Színházzá tett szövegfelmondás. In: Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Ungvári Zrínyi Ildikó (ed.): *Erdélyi magyar színháztörténet. Philther-elemzések*. Cluj-Napoca – Târgu Mureș, Eikon – Editura UArtPress, 2019. 97-104. https://theatron.hu/philther/ozonviz-elott/ (accesat în: 20.12.2023).

unul dintre factorii decisivi în schimbarea sa de viziune și de stil.[4] Pe lângă Taub și Harag, doi dintre colegii lor mai tineri, Elemér Kincses și Attila Seprődi Kiss, cel de-al doilea a absolvit tot la București, au fost clar influențați de tendințele teatrale românești. După cum Harag însuși a subliniat în mai multe rânduri, munca generației de regizori români din anii ’60, activitatea lui Ciulei, Penciulescu, Pintilie, a avut un efect eliberator asupra sa, ca și asupra teatrului românesc în general. Teatrul Bulandra din București a jucat un rol-cheie în dezvoltarea și consolidarea acestei abordări, cunoscută sub numele de reteatralizare.[5] Reteatralizarea a însemnat nu numai prioritizarea modurilor de expresie vizuală și muzicală, ci mai ales că, prin aceste elemente de efect și prin metacomunicare, *dublul limbaj*[6] a fost amplificat în spectacole, respectiv că, mai ales prin punerea în scenă a clasicilor, a fost posibil să se vorbească în teatre despre probleme care nu puteau fi discutate în alte forumuri.[7]

János Taub a reușit să intre în acest cerc regizoral după ce, ca regizor principal la Timișoara și apoi la Cluj, a montat *Egy lócsiszár virágvasárnapja* [Floriile unui geambaș] de András Sütő și *Macskajáték* [Jocul de-a pisica] de István Örkény, iar apoi a devenit membru al Teatrului Bulandra și profesor la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din 1972 până în 1981, când a emigrat. La sfâșitul anilor ’60 și la începutul anilor ’70 a regizat și acele spectacole în limba maghiară care deja reprezentau estetica reteatralizării într-o formă matură: *Îngrijitorul* de Harold Pin-

4 „Încă de la sfârșitul anilor ’50 a apărut o generație de tineri regizori care a preluat conducerea teatrelor, aproape neobservat, în doi sau trei ani. [...] Eu am observat și am încercat să le aflu secretul, pentru că aparțineam aceleiași generații. [...] Dar mie nu mi-a fost dat să am bucuria invenției. Și am încercat să găsesc motivele în mine însumi. Dar mi-am dat seama că motivele sunt foarte complicate și că erau înrădăcinate în întreaga noastră tradiție teatrală... În cele din urmă, am realizat ce am de făcut: să fac din nou teatru din recitarea textelor... La începutul anilor ’60, am descoperit că decorul și muzica, luminile și costumele, tot ceea ce însoțește spectacolul este echivalent cu regia însăși.” Mindenkinek, aki a színházzal akar jót. Harag György válaszol Tömöry Péter kérdéseire. *Forrás*, 2/1981. 47-61; 52-55.

5 „Există, din punctul de vedere al recunoașterii unor momente de excepție în evoluția teatrului, câteva perioade care au propulsat teatrul în timpul direcției lui Liviu Ciulei atât în postura de instituție-lider al mișcării teatrale, cât și în aceea de vedetă internațională. De-a lungul celor zece stagiuni, au creat în teatru aproape toți regizorii importanți sau în afirmare ai teatrului românesc din acel moment: Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Radu Penciulescu, Moni Ghelerter, Vlad Mugur, Ivan Helmer, Valeriu Moisescu, Lucian Giurchescu, Ion Cojar, Sanda Manu, Andrei Șerban, Ion Olteanu. [...] Stagiunea 1967-1968 este practic momentul de vârf: ies în premieră, în interval de numai cinci luni, spectacole create de Pintilie (*Livada de vișini* de Cehov, în decembrie 1967), Șerban (*Iulius Caesar* de Shakespeare, în martie 1968), Ciulei (*Macbeth* de Shakespeare, în mai 1968), Esrig (*Nepotul lui Rameau* de Diderot, în mai 1968). Acest moment foarte important este susținut și de turneele în străinătate ale Teatrului Bulandra.” Marian Popescu: *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*. București, Editura Unitext, 2004. 113-114.

6 Jákfalvi Magdolna: Kettős beszéd – egyenes értés. In: Kisantal Tamás – Menyhért Anna (ed.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapesta, L’Harmattan – József Attila Kör, 2005. 94-108.

7 „Teatrul românesc insistă tot mai mult pe reprezentarea operei clasice și, ca de multe ori în Estul sovietizat, Shakespeare, de pildă, devine «plasa de siguranță» a comunicării unui adevăr, mai sesizabil sau nu, pentru un public antrenat deja să descifreze ceea ce nu se poate spune în clar.” Marian Popescu: op. cit. 121.

ter (1969) și *Ivanov* de Cehov (1973) la Timișoara, respectiv *Regele moare* (1970) de Ionesco la Satu Mare.

La rândul său, și György Harag a montat în teatre de limbă română.[8] Cariera lui și-a atins însă împlinirea la Târgu Mureș și la Cluj (respectiv în Ungaria și în Iugoslavia), în limba maghiară. El vedea esența spectacolelor sale în complexitatea acestora, vizualitatea și actorul fiind elemente evidențiate în mod egal în cadrul unui întreg în care totul servea o singură idee centrală.[9] Când a simțit că este necesar, a golit complet scena (Lajos Barta: *Szerelem* [Iubire]), iar cu alte ocazii a supraaglomerat-o (László Csíki: *Öreg ház* [Casa bătrână]). În cele mai multe cazuri, dimensiunea vizuală a primit un sens metaforic, ca în cazul spectacolelor *Caligula helytartója* [Guvernatorul lui Caligula] de la Gyula, *Furtuna* de la Győr, al trilogiei Sütő de la Cluj sau al trilogiei Cehov de la Novi Sad.[10] Pe lângă desfășurarea dramelor individuale, mulțimea a jucat, de asemenea, un rol important în montările sale (Imre Madách: *Az ember tragédiája* [Tragedia omului], Târgu Mureș, 1975; Gorki: *Azilul de noapte*, Cluj, 1979.) Ultimul său spectacol, *Livada cu vișini*, pus în scenă cu secția română a teatrului din Târgu Mureș, poate fi considerat și un rezumat al artei sale. El nu a mai putut însă finaliza producția din 1985 a dramei lui Cehov din cauza bolii sale, ultimele detalii ale producției fiind puse la punct de tânărul Gábor Tompa, aflat la început de carieră.

Gábor Tompa a studiat regia la București și, pentru că maeștrii săi au fost membrii „marii generații" a anilor '60, a adoptat în mod natural abordarea acestora, care favoriza stilizarea. În același timp, datorită tatălui său, Miklós Tompa, fondatorul Teatrului Secuiesc, nici școala realistă nu îi era străină. György Harag, considerat unul dintre maeștrii săi, a jucat un rol major în dezvoltarea unui fel de sinteză în montările sale, iar Gábor Tompa i-a călcat pe urme și din punct de vedere instituțional atunci când a devenit regizor principal la Cluj după moartea lui Harag, iar apoi, după 1990, director al teatrului. Breasla teatrală discuta deja alături de operele contemporanilor săi români despre regia spectacolului său de absolvire, *Woyzeck* (1980), și mai ales despre *Tango* (1985) și *Hamlet* (1987), ambele montate la Cluj. Cel mai bun exemplu în acest sens este comparația dintre interpretarea lui Alexandru

8 Karel Čapek: *Rețeta Makropulos* (Ploiești, 1966), István Örkény: *Tóték* [Familia Tót] (Teatrul Național Cluj-Napoca, 1979), Suhovo-Kobîlin: *Procesul* (Teatrul de Comedie București, 1983) și treisprezece spectacole la secția română a teatrului din Târgu Mureș. Vezi: Nánay István (ed.): *Rendezte: Harag György.* Budapesta, OSZMI, 2000. 300-303.

9 „Ce este, de fapt, ceea ce numim regie? Viziunea unei persoane, care se încadrează într-o anumită concepție, care include totul, de la decor la lumini, de la compoziția spectacolului la formularea unui adevăr valabil din punct de vedere estetic și filozofic. [...] Scopul meu este ca totul să se concentreze în actor." Harag György: Darab és rendező. *A Hét*, 11 iunie 1976. 6-7.

10 János Székely: *Caligula helytartója* [Guvernatorul lui Caligula], 1978 (Gyula), Ostrovski: *Furtuna*, 1979 (Győr), András Sütő: *Egy lócsiszár virágvasárnapja* [Floriile unui geambaș] (1975), *Csillag a máglyán* [Steaua pe rug] (1976), *Káin és Ábel* [Cain și Abel] (1978), Cehov: *Trei surori* (1978), *Livada de vișini* (1979), *Unchiul Vanea* (1981). Nánay István: op. cit. 300-304.

Tocilescu și cea a lui Tompa referitoare la Shakespeare.[11] Interpretarea absurdă era prezentă încă din primele sale producții, dar a devenit dominantă începând cu premiera spectacolului *Cântăreața cheală* de Ionesco din 1992. Privind retrospectiv cariera de mai multe decenii a lui Gábor Tompa, este clar că a devenit continuatorul a tot ceea ce reprezentase György Harag la vremea lui. În cazul său, importanța *limbajului dublu* și a metacomunicării bazate pe aluzii s-a estompat, dar metaforicitatea generală a rămas și a fost chiar amplificată. Gábor Tompa nu este însă doar continuatorul unei tradiții, ci și cel care o transmite, căci prin elevii săi – regizorii Olga Barabás, László Bocsárdi și István Kövesdy – această moștenire intelectuală și artistică rămâne în viață și – în mod firesc – se și îmbogățește cu elemente noi, adaptându-se la provocările și schimbările vremurilor.

Dintre regizorii enumerați, cariera lui László Bocsárdi este cea mai remarcabilă, deoarece el a urmat cel mai îndeaproape calea lui Gábor Tompa. Bocsárdi definește imaginea artistică a Teatrului „Tamási Áron" Sfântu Gheorghe în calitate de director principal și regizor din 1995, iar din stagiunea 2022-2023 în calitate de director artistic. Fie că montează clasici greci (Euripide: *Alcesta* și *Iphigeneia în Aulis,* Sofocle: *Antigona* și *Electra*), drame shakespeariene (*Măsură pentru măsură, Hamlet, Romeo și Julieta, Titus Andronicus, Othello, Regele Lear, Negustorul din Veneția, Comedia erorilor*) sau piese de Molière (*Tartuffe, Mizantropul, Soțul păcălit sau George Dandin, Avarul, Scapin*), clasici maghiari (József Katona, Áron Tamási, István Örkény) sau autori din secolul XX (Gombrowicz, Synge, García Lorca, Brecht, Bulgakov, Pirandello, Ödön von Horváth), spectacolele sale poartă în mod inconfundabil amprenta interpretării precise și a culturii formale unice a regizorului, centrate pe actor, muzică și imagine. Nu este o coincidență faptul că, dintre spectacolele maghiare din România, cele ale lui Bocsárdi și Gábor Tompa au primit cele mai multe nominalizări și premii din partea criticilor români și maghiari.

Astfel, o parte a volumului, care analizează spectacolele în ordine cronologică, se ocupă de relațiile dintre viața teatrală românească și cea maghiară, iar o altă parte prezintă spectacole ale regizorilor români realizate cu trupe maghiare. Trebuie subliniat faptul că înainte de 1990 regizorii români au apărut rar în teatrele maghiare, mai ales în anii '50 și '60. În cei 40 de ani de dictatură comunistă, doar șase artiști români au regizat la Cluj, Oradea, Sfântu Gheorghe, Satu Mare și Timișoara,

11 „Premiera spectacolului de la Cluj a fost precedată de producția lui Alexandru Tocilescu din 1985 de la Teatrul Bulandra din București. (...) «Tompa este un adevărat adept al teatrului și al școlii românești de artă teatrală din București», care aduce înnoire, un vânt nou, la fel ca și Hamlet și Horatio, care, întorși acasă ca studenți de la Wittenberg, aduc spiritul Iluminismului într-o dictatură. El aduce de la București, de pildă, dragostea și cunoștințele sale despre teatrul absurdului. Și așa cum Tocilescu se identifică cu Hamlet, la fel face și Tompa. Întunericul, golul, spațiul înălțat, Claudius și Gertruda ca metafore scenice pentru cuplul dictator român, Rosencrantz și Guildenstern ca securiști, scena fantomei ca luptă a lui Hamlet cu el însuși, razele de lumină care dibuie în întunericul scenei, groparii-clovni – Tocilescu începe să gândească lumea din jurul său în limbajul lui *Hamlet*, iar Tompa continuă pe urmele sale. S-ar putea spune că vorbesc o limbă similară." Vezi analiza lui Réka Kincses: *Revolta eclecticismului*, în volumul de față.

iar la Târgu Mureș, puțin peste zece. Acest fenomen a fost cauzat în primul rând de izolarea lingvistică, socială și, în consecință, profesională dintre cele două culturi teatrale, situație care nu s-a rezolvat prea ușor nici în anii '70-'80 sau mai târziu. Desigur, au existat și excepții; de exemplu, Anatol Constantin sau Dan Alecsandrescu au regizat cu regularitate mai multe trupe maghiare încă de la mijlocul anilor '50,[12] iar Emil Josan a montat aproape toate spectacolele trupei timișorene în primii ani după înființare. Acolo unde existau două secții, de exemplu, la Târgu Mureș (din 1962) sau la Sfântu Gheorghe (din 1987), schimburile între regizorii trupelor române și maghiare a început mai repede. Cu toate acestea, nici regizorii invitați, nici schimburile de regizori nu au dus la schimbări artistice semnificative la trupele maghiare. Directorii maghiari cereau de obicei regizorilor români să pună în scenă mai ales piese românești contemporane. Din când în când a avut însă loc și câte o întâlnire norocoasă între un regizor român și o trupă maghiară, din care au rezultat spectacole semnificative, cum ar fi *Trei surori* (1970) de Vlad Mugur, *Titanic vals* (1979) de Aurelian Manea sau *Iphigeneia* (1986) de Alexandru Dabija la Cluj, *Tango* (1979) de Alexandru Colpacci la Oradea, *Micul prinț* (1969) de Radu Penciulescu la Târgu Mureș. Tot aici au regizat și doi dintre monștrii sacri ai teatrului românesc al vremii, Moni Ghelerter (care a regizat două piese românești în 1958) și Vlad Mugur (care a pus în scenă o piesă de Aurel Baranga în 1959).[13]

După 1990 distanțarea anterioară s-a schimbat treptat, iar în prezent regizorii români lucrează mai mult sau mai puțin regulat în toate teatrele maghiare din România, la fel cum și Gábor Tompa, László Bocsárdi sau Botond Nagy sunt invitați frecvent la unele trupe românești. Unii regizori își asumă doar câte un proiect, dar numărul regizorilor care au legături mai strânse cu unele trupe, pentru perioade mai lungi sau mai scurte, este în creștere. La Timișoara, de exemplu, Victor Ioan Frunză a regizat șapte spectacole între 1998 și 2009, iar în urma acestei colaborări, teatrul a fost distins cu cincisprezece premii profesionale în România și în Ungaria.[14] De asemenea, Frunză, care a pus în scenă și un număr mare de piese maghiare în limba română, este regizor invitat cu regularitate și la alte câteva teatre maghiare din România (la Cluj, Oradea, Satu Mare, Miercurea Ciuc, Târgu Mureș). Între Anca Bradu și Compania „Tompa Miklós" a Teatrului Național Târgu Mureș s-a format o relație de colaborare fructuoasă la începutul mileniului, la fel și cu Teatrul „Szigligeti" din Oradea începând din 2009, pe lângă care a fost invitată cu regularita-

12 Anatol Constantin (1921-2019), actor și regizor român, a regizat cu regularitate pentru teatrele maghiare din Cluj, Târgu Mureș, Timișoara și Oradea. Dan Alecsandrescu (1935-2012) a lucrat pentru toate teatrele maghiare, cu excepția celor din Sfântu Gheorghe și din Timișoara.

13 Kántor Lajos – Kötő József: *Magyar színház Erdélyben. Játékrend. 1919-1992.* București, Editura Kriterion, 1994. 127-271.

14 Alfred de Musset: *Lorenzaccio* (1998), Raymond Cousse: *Cu ochi de copil* și *Strategia porcului* (2000), Eugène Ionesco: *Lecția* (2001), William Shakespeare: *Hamlet* (2003), Matei Vișniec: *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* (2004), Zoltán Egressy: *Június* [Iunie] (2009), precum și Tom Stoppard: *Rosencrantz și Guildenstern sunt morți* (2009). Vezi: Albert Mária: *Teatrul în Țara Oglinzilor* și Varga Anikó: *Proliferare metateatrală* în acest volum.

te și la Novi Sad și Debrețin.[15] Numele lui Sorin Militaru a figurat adesea în repertoriul teatrelor maghiare din Odorheiu Secuiesc, Cluj, Târgu Mureș și Satu Mare.[16] Cel mai popular regizor român în teatrele maghiare transilvănene din ultimii zece ani este Radu Afrim, care lucrează în mod regulat cu companiile din Timișoara, Târgu Mureș și Sfântu Gheorghe.[17] Teatrul Municipal „Csíki Játékszín" are un director artistic român din 2021, în persoana regizorului Vladimir Anton. Procesul de colaborare teatrală româno-maghiară este așadar în plină desfășurare, dar aceste roade ale ultimilor zece ani vor putea fi evaluate sintetic abia peste câteva decenii.

Relația de creație româno-maghiară s-a dezvoltat cel mai bine la Teatrul Maghiar de Stat Cluj. Când Gábor Tompa a devenit director, în 1990, o parte esențială a programului său de lucru a fost construirea, consolidarea și sistematizarea acestor relații. Programul respectiv a fost lansat prin invitarea lui Vlad Mugur, întors din emigrație. Mugur a colaborat îndeaproape timp de patru ani, între 1996 și 2000, cu trupa clujeană, cu care a creat cinci spectacole.[18] Tompa se instalase deja în conștiința teatrului românesc în 1992, cu *Cântăreața cheală*, dar poziția teatrului clujean a fost întărită de producțiile multipremiate ale lui Vlad Mugur. După decesul lui Mugur în 2001, alți regizori români renumiți au devenit colaboratori recurenți și influenți ai teatrului maghiar din Cluj, în special Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu și Andrei Șerban. În 2003, Purcărete a pus în scenă spectacolul *Cumnata lui Pantagruel*, bazat pe opera lui François Rabelais, în cadrul unei coproducții multiple (implicând Teatrul Maghiar de Stat Cluj, trupa sa din Lyon, Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu și Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu), invitate în mai multe țări.[19] Acesta a fost și începutul consolidării relațiilor internaționale ale teatrului

15 La Târgu Mureș, cele mai notabile două premiere ale sale sunt *Deșteptarea primăverii* (2000) și *Az ember tragédiája* [Tragedia omului] (2001); la Oradea a avut cinci premiere: Ödön von Horváth: *Kazimir și Karoline* (2009), Carlo Goldoni: *Cafeneaua* (2009), Tadeusz Słobodzianek: *Clasa noastră* (2015), Bertolt Brecht: *Cercul de cretă caucazian* (2017) și Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde* [Csongor și Tünde] (2021); la Debrețin a regizat *Antigona* (2014), *Orlando* de Virginia Woolf (2016) și *Yerma* (2018), iar la Novi Sad, *Mizantropul* (2008), *Rosmersholm* (2013) și *Richard al III-lea se interzice!* de Matei Vișnec (2015).

16 Târgu Secuiesc: *Pescărușul* (2003), *Electra* (2007), *Oedip* (2014); Teatrul Municipal „Csíki Játékszín": *D'ale carnavalului* (2013), *Unchiul Vanea* (2016), *Mutter Courage și copiii ei* (2018); Târgu Mureș: *Somn* (2009), *Îmblânzirea scorpiei* (2011), *Alcesta* (2013), *About Übü* (2015); regizor al Companiei „Harag György" a Teatrului de Nord din Satu Mare din 2015.

17 Timișoara: *A néző élete és halála felszínes és ártatlan történetekben elmesélve* [Detalii naive, total lipsite de profunzime din viața și moartea unor spectatori] (2016), *Rabenthal* (2017); Târgu Mureș: *Az ördög próbája* [Castingul dracului] (2014), *A nyugalom* [Tihna] (2015), *Retromadár blokknak csapódik és forró aszfaltra zuhan* [Pasărea retro se lovește de bloc și cade pe asfaltul fierbinte] (2016), *Beție* (2018), *Grand Hotel Retromadár* [Grand Hotel Pasărea Retro] (2021); Sfântu Gheorghe: *Akárki* [Oricine] (2013), *Egy zabigyerek kék háttér előtt történetet mesél* [Un copil din flori spune o poveste pe fond albastru] (2018), *Amikor telihold ragyog a turkáló felett* [Când coboară luna plină peste second hand] (2020).

18 Ionesco: *Scaunele* (1996), Goldoni: *Doi gemeni venețieni* (1996), Cehov: *Livada de vișini* (1998), Labiche: *Crima din strada Lourcine* (1998), Pirandello: *Așa este* (*dacă vi se pare*) (2000).

19 Purcărete a regizat și ulterior la Cluj *Gianni Schicchi* (2007), Vitrac: *Victor sau copiii la putere* (2013), Shakespeare: *Iulius Caesar* (2015), Ionesco: *Macbett* (2021).

clujean, iar după ce, în 2008, trupa a devenit membră a Uniunii Teatrelor din Europa, tot mai mulți artiști străini au venit să regizeze la Cluj. În paralel, Gábor Tompa a creat Festivalul Internațional de Teatru Interferențe, iar László Bocsárdi a fondat Bienala de Teatru Reflex la Sfântu Gheorghe în 2009.

Mihai Măniuțiu a intrat în contact cu trupa clujeană tot în 2003. El a regizat aici *Tragica istorie a doctorului Faustus* de Marlowe, doi ani mai târziu *Woyzeck*, iar în 2009 o altă piesă a lui Büchner, *Moartea lui Danton*. Colaborarea dintre teatrul maghiar din Cluj și Măniuțiu a devenit continuă, cu nouă producții până în 2020.

Șerban a debutat la teatrul maghiar clujean cu *Unchiul Vanea*, considerat o adevărată senzație teatrală. Spectacolul a fost jucat de peste 160 de ori, doar *Cântăreața cheală* a lui Gábor Tompa având un număr comparabil de reprezentații în teatrul maghiar din România de după schimbarea de regim. Șerban este, de asemenea, un regizor invitat cu regularitate la Teatrul Maghiar de Stat Cluj: premiera Cehov a fost urmată de *Strigăte și șoapte* de Bergman (2010), *Hedda Gabler* de Ibsen (2012) și *Oedipus* de Robert Icke (2022). Pe lângă aceștia, mulți dintre regizorii români din generația mai tânără, printre care Dragoș Galgoțiu, regretata Mona Chirilă, Felix Alexa, Radu Nica, Andrei Măjeri, au fost de asemenea oaspeți mai mult sau mai puțin obișnuiți ai Teatrului Maghiar de Stat Cluj, astfel încât acest teatru maghiar este cel mai bine integrat în peisajul teatral românesc.

O manifestare din multe puncte de vedere diferită a relațiilor teatrale româno-maghiare, bazată pe colaborarea artiștilor de ambele etnii, cu un interes pronunțat pentru temele vieții publice, este legată de Studioul Yorick din Târgu Mureș, înființat în 2004. Acest teatru independent a creat în 2008 proiectul „Dialog intercultural prin prisma teatrului contemporan", în cadrul căruia fondatorul Aba Sebestyén a regizat piesa *Stop the Tempo!* a Gianinei Cărbunariu, invitând-o ulterior pe autoare să regizeze o piesă. Împreună cu cinci actori maghiari și cinci români, Cărbunariu a realizat un spectacol documentar comunitar multilingv, intitulat *20/20*. Teatrul a evocat, a rejucat și astfel a făcut din evenimentele din martie 1990 de la Târgu Mureș un subiect al discursului comunitar, reînsușindu-l astfel de la politicieni. „Martie negru" a fost revoluția orașului care tocmai trecea prin schimbarea de regim, ciocnirea sângeroasă din piața principală între românii veniți din afară și localnicii maghiari, care s-a soldat cu morți. Spectacolul lui Cărbunariu recunoaște că teatrul aparține comunității: dacă comunitatea este română și maghiară, atunci teatrul este și românesc, și maghiar. De atunci, interesul pentru temele publice și politice a rămas o caracteristică a activității Studioului Yorick.

Titlul volumului, *Analize Philther asupra teatrului maghiar din România*, sugerează în ultimă instanță că, dacă șuvoiul istoriei obligă două națiuni să împărtășească un destin comun, ostilitatea, dușmănia și ciocnirile dintre ele trebuie mai devreme sau mai târziu să fie înlocuite de acceptarea reciprocă, iar puterea artei, în special a teatrului, de a construi comunități poate avea o contribuție majoră în acest proces dificil.

ISTORIOGRAFIA TEATRULUI ÎN STATELE POST-SOVIETICE: PHILTHER

MAGDOLNA JÁKFALVI

Se pare că există un consens cu privire la rolul teatrului ca model cultural și interpret al situației sociale, mai puțin însă cu privire la rolul istoriografiei sale, de creator al trecutului. Marvin Carlson numește teatrul o mașină a memoriei,[1] Alain Badiou – o busolă a memoriei,[2] Rancière consideră că trecutul este înregistrabil în procesul de a deveni spectator.[3] Istoriografia teatrului aranjează premise destul de îndepărtate ale istoriei și ale artei teatrale într-o ordine lizibilă, într-o narațiune, în timp ce conceptul său științific de sistematizare folosește (în mod caracteristic pentru istoriografia teatrală din a doua jumătate a secolului al XX-lea) cadrul teoriei literare pozitiviste, cum ar fi clădirea teatrului, care formează o istorie instituțională, actorul ca individ în jurul căruia se poate scrie o istorie a creației și a cultului, drama ca istorie literară, publicul ca formațiune sociologică etc. Istoriografia teatrului creează istoria elementelor evenimentului teatral, în mod caracteristic într-un context național.

În cercetarea noastră axată asupra istoriei de după 1949 a teatrului maghiar neam confruntat cu faptul că, deși impulsurile declanșate și purtate de spectacole sunt vii în memoria comunității, istoriografia nu consideră spectacolul în sine ca obiect de studiu. Metoda Philther are ca obiect spectacolul de teatru; explorează și scrie trecutul prin intermediul spectacolului, reconstruind spectacolul. Avantajele metodei Philther devin și mai evidente la publicarea prezentului volum în limba română, de istorie a teatrului maghiar din România: Philther folosește instrumentele științelor

1 Marvin Carlson: *The Haunted Stage: the Theatre As Memory Machine.* Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.

2 Alain Badiou: *L'éloge du théâtre*. Paris, Flammarion, 2013.

3 Jacques Rancière: *Le spectateur émancipé.* Paris, La fabrique, 2008.

(și ale științelor auxiliare) contemporane și, prin schimbarea obiectului de cercetare și nu a întregii filozofii teoretice, este capabil să se deplaseze între limbi și culturi, concentrându-se pe estetica, contextul cultural și istoria efectelor[4] operei de artă.

Contextul epistemologic al Philther

Istoriografia pozitivistă a teatrului se ocupă cu explorarea, identificarea și sistematizarea documentelor, considerând ca fiind dată și cunoscută noțiunea de document istoric, accesibilitatea publică a documentelor, contextul și cadrul lingvistic al acestora. Scriind istoria teatrului maghiar de după cel de-Al Doilea Război Mondial, trebuie să ne punem mereu, în mod repetat, următoarele patru întrebări. Prima: Ce poate fi considerat document din deceniile în care presa partidului-stat oferea un amplu material despre evenimentele teatrale, dar caracterul construit al surselor denotă un impuls exclusiv ideologic? A doua: Poate fi ierarhizat spațiul public, ce înseamnă sfera publică primară și cea secundară[5] și se poate discerne oare structura acestuia după șapte decenii? Iată de ce ne confruntăm cu a treia întrebare: care este contextul istoric al vocilor înregistrate de instituțiile aparatului de stat socialist? Și, în sfârșit, a patra întrebare: cum putem înțelege și traduce, în propriul nostru cadru interpretativ, limbajul (artistic și științific), purtător de caracteristici politice aplicate, ideologice teatrale și individuale, recreat de multe ori după cel de-Al Doilea Război Mondial?

La prima întrebare este relativ ușor de răspuns în practică. Tehnologia filologiei digitale permite căutări online în cele mai cunoscute materiale de presă, iar furnizorii de conținut precum Muzeul și Institutul Național de Istorie a Teatrului (OSZMI) din Budapesta, baza de date CIMEC din România, sistemul de cataloage online al bibliotecilor și materialul filmic al arhivelor naționale din Ungaria (NAVA) oferă acces instantaneu la anumite știri și fotografii de teatru din perioada socialistă. Chiar și localizarea resurselor arhivistice poate fi inițiată prin căutări de la distanță, astfel încât cercetarea, deși aparent mai ușoară, necesită cadre de control externe, întrucât chiar începutul cercetării este influențat de protocoalele de digitizare și de preferințele arhivelor.

Ce colectează arhivele publice? În Ungaria, începând din 1949, OSZMI colectează informații privind întregul estetic și istoriografic al evenimentului teatral (scenarii, scenografii, programe, afișe, fotografii). Acolo unde aceste activități de colectare nu au fost inițiate de către depozitele de stat, cercetarea trebuie să înceapă în teatre, iar atenția istoricului este atrasă de situația de bază a dezordinii din ar-

4 Vezi principiul istoriei efectelor (*Wirkungsgeschichte*) în Hans-Georg Gadamer: *Adevăr și metodă.* (Traducere de Gabriel Cercel și Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana). București, Teora, 2001. 229-234.

5 Hans Knoll (ed.): *A második nyilvánosság.* Budapesta, Enciklopédia, 2002.

hive, de sfera imprecisă a colectării și, mai mult decât atât, de accepțiunea clar limitată a caracterului național în statul socialist, restricții care nu se referă atât la naționalități, cât mai ales la practica estetică a puterii. Ceea ce se păstrează este memoria teatrului autorizat ideologic, de unde și a doua noastră întrebare despre ierarhia surselor, bazată pe structura specifică a spațiului public. Analizele Philther includ numeroasele forme ale sferei publice, iar ierarhia surselor nu se reflectă doar în axele de importanță istorică, dimensiuni și dominație, ci și în procesul de creare și descoperire a documentelor. Sursele istoriei teatrului din epoca statului socialist dezvăluie cercetătorului, pe lângă documentele distribuite și arhivate legal, și lumea documentelor ilegale (samizdat), pe care, după Knoll, le numim *sferă publică primară* și *secundară*. În schimb, în anii de după schimbarea de regim, un strat de o densitate neobișnuită este creat de jurnale și memorii, nou publicate sau în curs de apariție, oricum însă depozitate în arhive accesibile cercetătorilor. Acest strat, să îl numim al *sferei publice memorialistice*, înregistrează multe voci, mai multe amintiri diferite, iar structura medierii lor este, de asemenea, extrem de diversă. Pe lângă jurnalele publicate, reportajele evocatoare, monologurile în fața camerei și conversațiile de rememorare devin tot atâtea surse.

Și, în mod neașteptat, apare și o a patra formă a sferei publice, pe care am putea să o numim a *proceselor-verbale* și care s-a manifestat cu deosebită intensitate în epoca edificării statului socialist, deși nu a fost recunoscută ca sursă decât în ultimele decenii. Acest corpus de surse este format din transcrierile stenografiate ale seriilor de comunicări și dezbateri de mai multe zile în cadrul conferințelor, al congreselor și al atelierelor de teatru care au început să fie organizate din momentul naționalizării teatrului în Ungaria. Toate aceste surse adunate ar măsura zeci de metri, căci dezbaterile organizate cu regularitate (și obligatoriu) începând din 1949 se prezintă în fața noastră cu intensitatea improvizatorică a discursului viu. Sfera publică a proceselor-verbale necesită o procesare vigilentă a surselor, pentru că citim despre situații mai intime chiar decât în jurnale, deoarece participanții la dezbateri, încrezători în caracterul efemer al oralității, se adresează doar propriului lor moment prezent. Metodologia Philther poziționează spectacolul în propriul său mediu cultural printr-o explorare atentă a contextelor.

Desigur, suntem conștienți că analiza structurilor sferei publice face întotdeauna parte din procesele analitice, dar explorarea contextului evenimentului teatral îl obligă pe cititor să decidă dacă recunoaște limbajul în care istoricul de teatru își pune întrebările – și astfel deschidem și cel de-al patrulea domeniu de interogație în discuția noastră despre istoriografia teatrală, cel referitor la relația dintre limbajul jocului, al analizei și cel al scrisului.

Realismul ca și clișeu lingvistic

Mediul practicii teatrale a epocii este tehnica realistă a interpretării, iar istoriografia sa perceptibilă este înrădăcinată în curentul literar realist. Metoda Philther își începe cercetarea din anii naționalizării, concentrându-se asupra consecințelor marii schimbări structurale care începe în 1948 în România și în 1949 în Ungaria, într-un moment în care realismul devine o directivă politică, dar și o voință estetică. Practica reconstrucției de după Al Doilea Război Mondial și ideologia naționalizării folosesc limbajul esteticii realismului, în care construcția realității devine un proces ideologic și interpretativ teatral în locul percepției realității, iar teatrul devine un teren de antrenament al politicului. În practica socialistă, teatrul realist nu reflectă realitatea, ci o construiește, astfel încât textura memoriei[6] se țese în felul său specific în procesul de percepție și construcție a realității.[7] Dat fiind că proiectul Philther explorează teatrul realismului, merită să regândim utilizarea termenului.

Cu toții recunoaștem că discursul teatrului contemporan este dominat de un domeniu lingvistic construit în jurul unor termeni precum „real", „autentic", „adevărat" și „sincer". La șaptezeci de ani de la marea schimbare structurală, în practica de creație a teatrului, a criticii și a analizei profesionale, toate acestea par să fi devenit sinonime cu *bun*. Putem presupune că acest lucru se datorează faptului că istoria naționalizării se fragmentează în momente anecdotice, neprelucrate științific, poate deoarece comunitatea teatrală nu mai poate raporta aceste flashback-uri la ordinea conceptuală a realității.

Și mai putem presupune că, după distrugerea provocată de război, care în procesele artistice este însoțită de dezintegrarea totală a limbajului, aceste cuvinte se oferă ca puncte sigure în construcția adevărului. Dacă menținem ambele poziții, este mai clar de ce momentul naționalizării devine o cezură în istoria teatrală a statelor post-sovietice. Legitimitatea istoriografiei teatrale maghiare, noua ideologie a noii puteri, este creată în momentul naționalizării de înșiși creatorii de teatru. Limbajul teatrului este vorbit de creatorii de teatru, iar limbajul dezintegrat al vechii ordini (burgheze) este astfel înlocuit cu altul – chiar dacă această limbă nouă, sovietizată, dezvoltă o gramatică foarte îndepărtată de sistemul științelor. Membrii legendarului trio de istorici maghiari de atunci, format din Géza Staud, Ferenc Hont și György Székely, erau cu toții oameni de teatru practicanți, regizori, scriitori, dramaturgi și apoi directori. În istoria științei maghiare, activitatea istoricilor de teatru este în mare parte un impuls care provine din practica creatoare, iar acest lucru legitimează sistematizarea istoriografică până la schimbarea de regim.

6 James Edward Young: *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning.* Michigan, Yale University Press, 1994. 398.

7 Freddie Rokem: *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre.* Iowa, UPI, 2000. 114.

În anii naționalizării, noțiunea de realitate a teatrului, privită din perspectiva cadrelor filozofice lukácsiene,[8] se prezintă mai ales ca o constrângere ideologică. Aceasta presupune, pe de o parte, însușirea obligatorie a aparatului lingvistic oferit de cadrul conceptual al realismului socialist, iar pe de altă parte, o stabilitate asumată în limbaj: războiul a distrus lumea, iar reconstrucția ei poate fi realizată prin reconstrucția teatrală a realității. Construcția de tipul realismului socialist a realității este asumat utopică, iar teatrul, prin caracterul performativ datorat specificului său ontologic, este cunoscut ca fiind cel mai de succes instrument de propagandă. Procesul ideologic și fizic de construcție a realității lasă astfel pentru istoric urme lingvistice spectaculoase.

Realismul în teatru este atât un stil al epocii în secolul al XX-lea, cât și o metodologie de creație. Există o întreagă bibliotecă de literatură de specialitate care prezintă istoria teatrului european și tendințele în regia de teatru începând cu anii 1860 – provocarea istoriografică este de a plasa arta teatrală printre aceste tendințe în practica maghiară lansată de așteptările și oportunitățile naționalizării din 1949 și de a interpreta modul în care istoria efectivă a canonului realismului socialist a devenit realistă. Proiectul nostru de cercetare se confruntă cu faptul că în perioada interbelică, între 1920 și 1938, s-au format în paralel trei concepții despre interpretarea teatrală care abordează realismul din unghiul percepției realității. Fără a intra într-o analiză detaliată a realismului teatral european în secolul al XX-lea, trebuie să notăm că trei metode dominante au avut impact asupra culturii teatrale naționalizate, iar teatrul specific realismului socialist este rezultatul unui amestec al acestora. Metodele teatrale ale lui Brecht, Artaud și Stanislavski apar în Ungaria prin medierea lui Lajos Kassák, Gyula Háy și Ferenc Hont, cu practică teatrală în Paris, Berlin și Moscova, și devin o artă creatoare de limbaj în istoria lor efectivă. Conceptul de realism și cadrul său filozofic țes o pânză în jurul discursului nostru deja după Primul Război Mondial.[9] Pe deasupra, preluarea sovietică a puterii după Al Doilea Război Mondial a oferit un discurs ideologic diferit, caracteristic realismului socialist, pentru fenomenele sociopolitice trăite.

Chiar și după șapte decenii, arta epocii statului socialist se luptă cu utilizarea confuză a terminologiei realismului, iar arta teatrală maghiară (probabil din cauza unor dificultăți de traducere) nu se poate raporta la analizele în alte limbi decât prin conceptul de realism, deoarece în limba maghiară nu ne putem baza nici pe sensul performativității, nici pe cel al *re*prezentării. Din punct de vedere lingvistic, realismul este, prin urmare, singurul concept care servește la *substituirea* conceptelor de prezentare și reprezentare.

Realismul se referă la procesul de construcție a realității în practica teatrală, cu semnificația suplimentară că în comunicarea teatrală, pe lângă enunțul lingvistic, percepția generală este influențată și de experiența corporală. Iată de ce realismul

8 George Lukács: Il a su provoquer des crises salutaires... *Europe*, ianuarie-februarie 1958. 27-28.

9 Hites Sándor: A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről. *Irodalomtörténet*, 3/2016. 263-299.

teatral este jolly jokerul și baubaul istoriografiei, deoarece, într-o practică artistică și socială care formulează enunțuri spațiale și temporale extinse prin experiențele realității la timpul prezent, trebuie să se opereze cu un consens neobișnuit de puternic și constant al receptorilor. Ceea ce implică și acceptarea faptului că teatrul realist oferă cadrul vizual care seamănă cel mai bine cu experiența vizuală cunoscută, oferind în același timp spectatorului ceva ce nu poate face în altă parte: să privească fără să interacționeze.[10] Și de aceea acceptăm și că noțiunea de realitate presupune că există o lume (realitate) perceptibilă și una imperceptibilă, iar suprafața perceptibilă, vizibilă, a acesteia se arată cel mai bine în teatru.[11]

Subliniem însă intuiția lui Gyula Háy,[12] care a trăit alături de Lukács în emigrație, potrivit căreia practica realismului teatral se detașează de ideologia stilului realist al epocii, deoarece realitatea teatrală operează întotdeauna într-o dublă ordine: pe scenă orice priveliște este o iluzie, orice poveste este o ficțiune, orice rol este construit, și totuși, tot acest conglomerat artificial este adus la viață de o materie reală, autentică: corpul actorului. Tocmai de aceea, *sentimentul* de realism în teatru nu este creat neapărat de realismul textului, ci de modul în care acesta este pus în scenă.[13]

Filtrarea

Obiectul metodei Philther, ca rezultat al practicii teatrale realiste, este spectacolul în sine. Această constatare, oricât de bine cunoscută ar părea, a apărut în practica istoriografică abia în ultimii ani. În cartea sa despre *mise-en-scène* contemporană,[14] Patrice Pavis dedică un capitol separat analizei unor spectacole complete, iar Thomas Postlewait utilizează, de asemenea, studii de caz pentru a-și demonstra tezele legate de viziunea proprie asupra istoriei.[15] Microanalizele lor scriu, la o primă lectură, microistorii, însă lectura liniară oferită de cărți le închide într-o nouă narațiune, iar alegerile lor arbitrare capătă astfel un caracter dincolo de caracterul personal al lecturii individuale, care trebuie interpretat pentru întregul canon al istoriei teatrului. Discursul despre spectacol ca subiect al studiilor de teatru presupune astfel o practică istoriografică aparent radicală, întrucât, așa cum am văzut, cercetarea istoriei teatrului, inclusiv a teatrului maghiar, s-a ocupat până acum, în primul rând, de istoria instituțiilor sau, eventual, de istoria creatorilor de teatru. Astfel, s-a apelat în mod inevitabil la elementele discursului puterii pentru a înțelege carierele

10 J. L. Styan: *Modern Drama in Theory and Practice. Realism and naturalism*. Cambridge, CUP, 1981. 111.
11 Boris Groys: *Towards New Realism*. http://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/ (accesat în: 20.12.2023).
12 Háy Gyula: *Emberi szó a színpadon*. Budapesta, OSZMI, 1947.
13 Marvin Carlson: *Theatre is More Beautiful than War*. Iowa, UIP, 2009. 97.
14 Patrice Pavis: *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Paris, Armand Colin, 2007.
15 Thomas Postlewait: *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge, CUP, 2009.

teatrelor de succes, bine finanțate, și ale artiștilor care au jucat acolo, care au avut acces la oportunități de roluri și la spectacole bine documentate.

Proiectul Philther nu se întoarce pur și simplu spre un mediu cultural care a fost exclus din construcțiile puterii, fiind interzis sau doar tolerat, ori exclus din sfera publică secundară, cu o intenție de reabilitare, ci, subliniind particularitățile cercetării și dificultățile de arhivare, atrage atenția asupra faptului că definiția spectacolului nu este scrisă/citită ca narațiune dinspre statutul instituției sau al comunității care creează opera, ci dinspre contextul său cultural și istoria sa efectivă. Nu vorbim îndeajuns despre faptul că autorii-vedetă ai studiilor teatrale contemporane, atunci când scriu istorii ale teatrului, acced la aura impactului operelor tocmai prin evidențierea unor studii de caz. Astfel, bunăoară, nu este o coincidență faptul că diseminarea prin YouTube a Marinei Abramović a crescut vertiginos și datorită Erikăi Fischer-Lichte,[16] spre deosebire de notorietatea Angélicăi Liddell, care nu a ajuns încă să fie citată atât de frecvent în corpusul analitic. Când am selectat pentru volumul nostru în limba română spectacolele care au fost premiate de juriile de festival, premiate de public și care au provocat dezbateri, am fost conștienți de pericolul pe care îl subliniază istoria teatrală a lui Jacky Bratton, după Gertrude Stein: „le repovestim poveștile și astfel ele devin povestite, nu povestitoare".[17]

La lansarea Philther, am convenit asupra faptului că noțiunea, percepția și, prin urmare, definiția *spectacolului* de teatru trec prin aceleași răsturnări ca și discursul științific în ansamblul său. Limba maghiară pune accentul pe aspectul practic al spectacolului, ca *elő-adás*, pe prezentare, respectiv pe munca de creație inerentă prezentării, combinând astfel creația teatrală cu cadrul muzical, de dans, de circ etc. Vorbitorii de limbă franceză sau limbi romanice înțeleg procesul de (re)prezentare ca reconstituirea realității, în timp ce practica anglo-saxonă accentuează caracterul viu, la timpul prezent al spectacolului atunci când vorbește despre *performance*, iar germana folosește *Leistung* pentru a sublinia munca, performanța actorului. Dispozițiile contemporane ale studiilor de teatru (poate din cauza dominației limbii anglo-saxone), pe lângă diferențele, înțelese din punct de vedere cultural și istoric, dintre spectacolul de teatru, *performance*, *mise-en-scène*, reprezentare și *Leistung*, se încurcă și în definițiile *performance*-ului. Marvin Carlson, în lucrarea sa din 1996 *Performance: A Critical Introduction*, deși o citează dojenitor pe Josette Féral, folosește totuși concluziile clare, dar inevitabil simpliste ale acesteia. „*Performance*-ul nu încearcă să spună o poveste (așa cum face teatrul), ci mai degrabă provoacă relațiile sinestezice create între subiecți."[18] În același timp, este vizibil cum *Performance Studies* anglo-saxone remodelează experiențele analitice legate de practica teatrală care au creat cadrul pentru *Theatre Studies* europene și care le caracterizează și astăzi. Un exemplu grăitor este cel al strălucitului gânditor Hans-Thies Lehmann,

16 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Berlin, Suhrkamp Verlag, 2004.
17 Jacky Bratton: *New Readings in Theatre History*. Cambridge, CUP, 2003. 101.
18 Marvin Carlson: *Performance: A Critical Introduction*. London and New York, Routledge, 1996. 137.

care întărește hegemonia europeană a studiilor teatrale germane și care, în încercările sale de analiză extrem de reușite, duce practica *Performance Studies* înapoi, la cronologie. Odată cu apariția noțiunilor de teatru predramatic, dramatic și postdramatic,[19] studiile teatrale se deschid către evenimentele din prezent și, în același timp, văd fantomele trecutului.

Definiția spectacolului teatral – și subliniez aici epitetul „teatral" – comportă mai multe straturi de semnificații, așa cum sunt ele rezumate în ediția din 2013 a lexiconului Routledge. În cultura anglo-saxonă există o ambiguitate lingvistică din cauza faptului că *performance* înseamnă atât spectacol, cât și comportament conștient. Spectacolul implică și în contextul lingvistic maghiar noțiunea de „arte ale spectacolului, cum ar fi muzica, dansul, circul, artele marțiale, teatrul",[20] dar și performanța unui actor de excepție, să zicem, Endre Senkálszky, sau a unui interpret, cum ar fi pianista Anni Fischer. În schimb, structura lingvistică maghiară nu este împovărată de teatralitatea segmentului sociocultural al vieții cotidiene, deoarece, în limba maghiară, mediul ritualic cotidian definit de Richard Schechner nu este spectacol (*performance*), ci comportament, „o activitate deliberată, conștientă, selectată".[21]

Denumirea anglo-saxonă face astfel distincție între fenomenele de *performance* și *performance art*,[22] și, poate în mod compulsiv, cel puțin din punctul de vedere lingvistic maghiar, echivalează conceptele de teatru și *performance art*. Prin urmare, pentru proiectul Philther, am redefinit spectacolul de teatru, chiar dacă acest lucru a fost îngreunat de faptul că studiile de teatru în limba maghiară pot crea narațiuni valide numai într-un cadru european, împreună cu influențe culturale europene, dar din punct de vedere lingvistic, așadar oarecum și conceptual, trebuie să urmeze o cale diferită. Astfel, definiția spectacolului de teatru din cadrul proiectului Philther a luat în considerare în același timp mecanismele de interpretare care decurg din limbă și a inclus în domeniul său de analiză totalitatea evenimentelor teatrale de limbă maghiară de după 1949, indiferent de caracterul lor instituțional și de locul lor în procesul de autoreprezentare a puterii.

În definirea spectacolului de teatru în cadrul proiectului Philther, ne-am confruntat nu doar cu această neputință cauzată de anomaliile lingvistice, ci și cu criza terminologică provocată de evenimentele care tocmai își caută locul în structura teatrală în schimbare. În timpul elaborării concepției proiectului Philther, discursul public din Ungaria privind schimbările structurale din teatru, care dura de aproape două decenii, s-a intensificat, iar nouă, ca istorici, ni s-a părut evident cât de mult slăbește lipsa de istorie poziția spectacolelor de teatru independente. La fel cum a

19 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater.* Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.

20 Paul Allain – Jen Harvie (ed.): *The Routledge Companion to Theatre and Performance.* London and New York, Routledge, 2013. 181.

21 Richard Schechner: *Performance. Introducere și teorie* (traducere de Ioana Ieronim). București, Editura UNITEXT, 2009. 54.

22 Ibid. 182, 209.

devenit ușor de recunoscut procesul prin care Teatrul Krétakör,[23] care și-a documentat propriul trecut cu ajutorul experților și și-a administrat propria arhivă și școală de formare, a ajuns să ocupe o poziție independentă dominantă *nu numai* datorită calității estetice net superioare a spectacolelor, ci și datorită istoriei sale, care a fost în mod constant editată și prezentată publicului, în toate formele sale. Astfel, tratăm toate formele de discurs teatral în același mod în care o face discursul academic european; aceasta este diferențierea, în sensul lui Derrida, dintre *theatre* și *performance* în cercetarea internațională, dar în practica noastră analitică nu este examinată (exclusiv) din punctul de vedere al limbajului formal estetic, ci de pe terenul reprezentării. Teatrul maghiar a fost creat în cadrul sferei publice primare, oficiale, și al sferei publice secundare în deceniile statului socialist, iar decizia noastră conceptuală a fost de a include în reconstrucția spectacolului de teatru, pe lângă activitatea estetică, și calea către diferitele canale ale sferei publice.

Așadar, Philther a început să lucreze cu un alt tip de definiție a teatrului. Definiția generală, numită în mod tradițional a teatrului de repertoriu, care în cercetarea maghiară folosește textul lui Eric Bentley din 1964, publicat în limba maghiară abia în 1998 (și chiar și atunci mai mult în transcrierea realizată de Erika Fischer-Lichte), este următoarea: A joacă rolul lui B iar C îl privește,[24] sau, cu alte cuvinte, teatrul are nevoie de un actor, de un rol și de un spectator. Această definiție descrie teatrul static, bazat pe mimesis, care se bazează pe reprezentare, urmând reguli tradiționale, imaginat într-un cadru artistic și social stabil. Noi am recunoscut că utilizarea definiției minimale este, în primul rând, o caracteristică a literaturilor pedagogice, precum și faptul că experimentele teatrale din anii '60 au atras atenția asupra întrebărilor studiilor de teatru tocmai datorită caracterului imediat al practicii și al reflecției teoretice. Institutul de Cercetare Teatrală al lui Peter Brook a explorat, de asemenea, încă din 1971, definiția minimă, setul minim de instrumente necesare pentru fenomenul teatral, iar afirmația sa din *Spațiul gol*, care a devenit și teză, potrivit căreia atunci când un actor intră într-un spațiu gol, acesta devine teatru, a devenit celebră. Institutul de Cercetare Teatrală al lui Peter Brook se poziționează în opoziție cu aparatul tabloid, cu mașinăriile și cu echipa imensă a spectacolelor, și numai din acest punct de vedere devine de înțeles faptul că, pentru a avea experiența teatrului, este suficientă o singură persoană care intră în spațiu.

Această concepție despre teatru leagă așadar evenimentul de spațiu, fie că este vorba despre ideile lui Riccoboni, Goldoni sau Peter Brook și Grotowski, și utilizează teoria lui Foucault privind interacțiunea dintre formele discursive ale spațiului și ale istoriei, așa cum este descrisă în *Des espaces autres*.[25] Unul dintre criteriile

23 Teatrul independent Krétakör din Budapesta a fost fondat în 1995 de regizorul Árpád Schilling și a funcționat ca teatru până în 2008.

24 Eric Bentley: *The Playwright as Thinker.* 4th ed. Minnesota, MUP, 1987. 235.

25 Michel Foucault: „Des espaces autres" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, octobre 1984. 46-49.

analizelor Philther, tocmai pentru a conștientiza acest lucru, a extins și a consemnat practica spectacolului de teatru în spațiul social prin descrierea scenografiei. Prezența sau absența spațiului, caracterul său standard sau non-standard se conturează în fața noastră ca o coordonată de rang egal a evenimentului teatral, așa cum citim în excelentul volum de sinteză al lui David Wiles: „Spectacolul înțeles ca text (*play-as-text*) poate fi jucat în spațiu, dar un spectacol înțeles ca eveniment (*play-as-event*) face parte din spațiu și forțează spațiul să interpreteze (*perform*), așa cum forțează și actorii să joace."[26] Așadar și această constatare a confirmat decizia noastră: merită să extindem definiția minimală a teatrului (actor, rol, spectator), incluzând conceptul de spațiu vizual și auditiv.

Când intri într-un spațiu, faci teatru, și știm că turneul lui Brook în Africa de Nord a explorat tocmai mediile în care poate fi perceput ca teatru faptul că intrăm într-un spațiu. Experimentele sale de creație teatrală bazate pe improvizații în deșert au determinat până în prezent direcția de cercetare: nu există o formă generală de teatru uman, însă fără coordonarea unui limbaj comun, a unei tradiții, a comunicării și a unor reguli, nu există teatru. Deși au fost publicate zeci de cărți și exerciții de formare pe această temă, iar înțelegerea antropologică a teatrului, întruparea, prezența corpului și energia au lărgit, toate, vocabularul analitic, totuși, probabil că teleologia pedagogică menționată mai sus ne-a lăsat cu un minimalism al definițiilor. Turnura antropologică teatrală (repet, în cadrul definiției teatrului) însă subliniază faptul că actorul se înfățișează spectatorului ca întrupare și, astfel, atrage spre sine cunoașterea comunității și evocă memoria (de joc) a acesteia.

Analizând această idee, Thomas Postlewait concluzionează că,[27] în discursul artistic, nu este posibilă separarea esteticii operei de artă și a evenimentului de contextul lor istoric. După cum am văzut, istoriografia (din convingere kantiană) a vrut să formuleze conceptul de teatru într-o cheie generală și atemporală, dar aceasta a dus la o condiție istoriografică în care categoriile teatrului (și ale dramei) nu au devenit, de fapt, atemporale, ci doar s-au rigidizat. Istoria teatrală a operei dramatice a lui Cehov modelează maniera în care ordinea formală de interpretare poate îngreuna relecturile. Textele lui Cehov pot fi incluse doar cu prețul unor invenții serioase în corpusul definit formal al textelor dramatice care „redau relațiile interpersonale".[28] Fenomenele teatrale sunt create de sistemele de condiții care le înconjoară, de mediul tradiției, de voința creatorului și a receptorului. Philther prezintă acest set complex de aspecte.

Dacă evenimentul teatral este deopotrivă un fenomen estetic și istoric, dacă dubla interpretare rezultată din dualitatea text dramatic – text de spectacol este specificul comunicării teatrale, atunci nu Sándor Héjja este cel care eșuează la sfârși-

26 David Wiles: *A Short History of Western Performance Space.* Cambridge, Cambridge University Press, 2003. 25.

27 Thomas Postlewait: op. cit. 117.

28 Peter Szondi: *Theories des Modernen Dramas.* Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1981. 146.

tul dramei lui András Sütő, ci Kolhaas. Și nu doar Sándor Héjja știe acest lucru, ci și fiecare spectator. Așadar evenimentul este dublu, iar definițiile semiotice au inclus acest aspect în sfera lor de analiză, iar momentul receptării necesită și el o dublă conștiință, explorată în textele de hermeneutică teatrală. Philther indică poziția spectatorului într-un cadru hermeneutic și de istorie a comunicării, dar nu o analizează neapărat. Philther ia act de faptul că tehnica limbajului dublu, bazat pe cenzura textului, caracteristică epocii socialiste din Europa de Est,[29] a transformat limbajul de interpretare în comunicarea teatrală. Mediul interpretativ specific poate fi reconstituit nu în sine, ci doar prin efectele sale, în care atât textul reprezentat, cât și cel rostit au funcționat perfect. Tehnica marionetelor, folosită în spectacolul *Ubu rege* al lui Ildikó Kovács din 1980, s-a transformat într-o viziune a singurului mod de existență imaginabil în structurile totalitare de putere: modul de existență al celui controlat.

Tehnica discursului dublu operează un proces semnificativ și din punctul de vedere al teoriei teatrale. Analizele Philther reușesc să recunoască faptul că înțelegerea spectatorului asupra situației, prezența conștientă reprezintă o caracteristică a limbajelor teatrale care lucrează cu discursul dublu. Astfel, aceste culturi teatrale înțeleg evenimentele performative nu neapărat datorită familiarității comunicării intertextuale, ci datorită comunicării între evenimente. Analizele Philther au făcut recognoscibilă și au consemnat situația istorico-teatrală în care definiția performativității aparținând lui Schechner[30] nu este prezentă doar în caracterul viu, acel *liveness*, al prezenței actoricești și teatrale, ci, în același timp, în trecutul actoricesc și teatral obsedant. La premiera din 1987 a spectacolului *Hamlet* regizat de Gábor Tompa nu s-a întâmplat în realitate ca Rosencrantz și Guildenstern să intre în sala de spectacol în geci de piele, ca doi securiști, și totuși, aceasta a devenit scena percepută (considerată văzută) de spectatori. Filologia prin internet are capacitatea de a țese într-o narațiune această tradiție bântuitoare.

Astfel, metodologia analitică Philther își concentrează munca de reconstrucție nu numai asupra ordinii de efecte interdependente ale spectacolelor, ci, în același timp, și asupra arcului interpretărilor. Pornind de la experiența metodologiei de analiză a spectacolelor a lui Pavis,[31] am inclus descrierea muncii actorului printre aspectele reconstrucției, deși, ca istorici, constatăm că aceasta este granița de la care speculația deja ocupă, chiar și imperceptibil, terenul descriptiv. Când acțiunea dramatică și cea mimetică sunt separate una de cealaltă în tehnica dublului discurs, cel puțin conform definițiilor teatrale formale (neformaliste),[32] atunci în-

29 Jákfalvi Magdolna: Kettős beszéd – egyenes értés. In: Kisantal Tamás – Menyhért Anna (ed.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete.* Budapesta, L'Harmattan – József Attila Kör, 2005. 94-108.

30 Richard Schechner: *Between Theater and Antropology.* Pennsylvania, PUP, 1985.

31 Patrice Pavis: *Analyse de spectacle.* Paris, Armad Collin, 2005.

32 Thomas Postlewait: op. cit. 119-121.

registrarea evenimentelor teatrale urmează două căi paralele, calea reprezentării dramatice și a celei mimetice, care se reflectă reciproc.

Filtrarea poate juxtapune, în spațiul digital, *Livada cu vișini* a lui György Harag, din Novi Sad și cea din Târgu Mureș, astfel încât spectacolele, nu instituțiile și structurile de putere, intră în dialog unul cu celălalt. Analizele Philther se leagă în felul în care o propoziție apare uneori din negura trecutului istoric: ne structurează întrebările într-o anumită formă – recunoscând puterea estetică a plăcerii de a restructura.

PHILTHER CA MODEL ISTORIOGRAFIC

ÁRPÁD KÉKESI KUN

Studiile din acest volum urmează protocolul Philther de analiză a spectacolelor. Philther este atât un site (vezi www.theatron.hu/ph), cât și o metodologie de scriere a istoriei teatrului, cele două aspecte fiind însă strâns legate între ele. Acest protocol a fost dezvoltat de Magdolna Jákfalvi, Árpád Kékesi Kun și Gabriella Kiss, la Departamentul de studii teatrale al Universității Reformate „Károli Gáspár" din Budapesta, în cadrul unui proiect finanțat de OTKA (Programele Fondului Național de Cercetare Științifică din Ungaria), în perioada 2010-2014. Cuvântul în sine provine din combinația unică a cuvintelor *philology* și *theatre* și se referă atât la subiectul cercetării noastre, cât și la natura acesteia, atât fundamentală, cât și aplicată. Lucrarea mea prezintă modul în care Philther răspunde la întrebările contemporane ale scrierii istoriei teatrului, precum și funcționarea sa ca model istoriografic.

Proiectul Philther își propune să exploreze istoria teatrului maghiar din ultimele decenii și să o prezinte prin instrumentele culturii digitale.[1] Un secol și jumătate din istoria teatrului maghiar, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea până la jumătatea secolului al XX-lea (până la naționalizare) (mai precis din 1790 până în 1949), fusese deja acoperit în trei lucrări voluminoase, însumând peste trei mii de pagini.[2] Dacă luăm în considerare periodizarea din influentul volum *Theatre Histories*, publicat

1 Árpád Kékesi Kun: *Ambiguous Topicality. A Philther of State-Socialist Hungarian Theatre*. Paris – Budapesta, Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary – L'Harmattan Publishing · Éditions L'Harmattan, 2021. http://real.mtak.hu/164884/1/AmbiguousTopicalityaPhiltherofState-Socialist.pdf

2 Kerényi Ferenc (ed.): *Magyar színháztörténet 1790-1873*. Budapesta, Akadémiai Kiadó, 1990; Székely György – Gajdó Tamás (ed.): *Magyar színháztörténet 1873-1920*. Budapesta, Magyar Könyvklub – OSZMI, 2001; Bécsy Tamás – Székely György – Gajdó Tamás (ed.): *Magyar színháztörténet 1920-1949*. Budapesta, Magyar Könyvklub, 2005.

pentru prima dată în 2006, sub coordonarea lui Gary Jay Williams, bazat pe definiția conform căreia „teatrul și spectacolul sunt modalități complexe, determinate cultural și istoric, de reflectare și comunicare a unei comunități", aceste monografii voluminoase prezintă teatrul maghiar în epoca culturii tipărite și, parțial, a culturii media moderne.[3] Cu toate acestea, procesele teatrale maghiare din era globalizării și a comunicării virtuale, datate de autorii *Theatre Histories* începând cu 1950, nu au făcut încă obiectul unui studiu cuprinzător (spre deosebire de cele din epocile mai vechi). Cercetările Philther vin să umple acest gol, adaptând modul de prezentare la relațiile comunicaționale și mediatice ale perioadei studiate. Depășind unidimensionalitatea paginilor manualelor și profitând de posibilitățile oferite de internet, de dinamismul fotografiilor, al filmului și al referințelor textuale, Philther surprinde teatrul ca formă de artă complexă în tridimensionalitatea sa, inclusiv prin metodologia cercetării.

Pornind de la recunoașterea, considerată astăzi evidentă, a faptului că „spectacolul este obiectul privilegiat, tipic și central al studiilor teatrale",[4] Philther se concentrează pe analiza spectacolelor teatrale remarcabile și semnificative din punct de vedere istoric din ultimele decenii, prin analiza memoriilor vizuale și textuale care au supraviețuit, și, în unele cazuri, a amintirilor individuale (propriile experiențe de odinioară ale cercetătorului) și a celor de istorie orală (experiențele altora, atât ale creatorilor, cât și ale receptorilor). Acesta explorează genealogia teatrului maghiar contemporan în sens foucauldian, forțele care modelează prezentul atât în mod latent, cât și manifest, prin analizele istorice care formează coloana vertebrală a site-ului. Analizele spectacolelor au avut în vedere, pe lângă normele diseminării științifice, o utilizare dinamică.

Philther nu este o bază de date, dar oferă informații detaliate despre spectacolul analizat, potrivit orientării teatrologiei, precum numele regizorului, titlul producției și data premierei; de exemplu, Gábor Tompa: *Hamlet*, 1987. În unele cazuri, aceste date corectează, clarifică sau chiar problematizează informațiile oferite de bazele de date teatrale, care servesc drept punct de plecare pentru cercetare. Fiecare analiză de spectacol se desfășoară de-a lungul a șase unități și abordează (1) contextul istorico-teatral, inclusiv importanța spectacolului, motivul pentru care a fost selectat pentru analiză, (2) dramaturgia textului și a spectacolului, (3) regia, (4) jocul actoricesc, (5) scenografia și sunetul și (6) istoria receptării și a impactului spectacolului. Aceste blocuri tematice oferă o examinare sistematică a unui spectacol de teatru ca eveniment, ca formațiune estetică și ca parte a eforturilor artistice, a operelor creatorilor, a proceselor sociale și politice etc. Ele includ mai multe referințe și despre alte spectacole, astfel încât fiecare analiză deschide o perspectivă din ce în

3 Gary Jay Williams (ed.): *Theatre Histories. An Introduction*. London & New York, Routledge, 2006. xxvii.

4 Hans-Thies Lehmann: Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse. *Zeitschrift für Semiotik*, 11/1 (1989). 29.

ce mai largă asupra câte unei porțiuni din istoria teatrului, dezvăluind cititorului o adevărată rețea de evenimente interconectate, ce relevă principalele orientări teatrale din a doua jumătate a secolului trecut, precum și punctele-cheie și cuvintele-cheie ale abordărilor acestora. Această structură specială a site-ului și logica cercetării care stă la baza ei urmează schimbările din istoriografia teatrului din ultimul sfert de secol, în timp ce întreaga matrice a modului de gândire Philther urmărește să dezvolte o cunoaștere organizată în jurul așteptărilor recente.

La finalul cărții sale despre istoriografia teatrului publicate în 2009, Thomas Postlewait arată clar că „istoria are loc și se întâmplă din nou pe măsură ce recreăm trecutul în efortul de a-l înțelege. Mereu rescriem și recitim istoria".[5] Faptul că această afirmație a devenit astăzi un truism, este rezultatul evoluției teoriei teatrale și al influenței acesteia asupra istoriografiei teatrale începând cu anii 1980. Este așa chiar dacă pentru o lungă perioadă de timp a părut că „explozia" teoretică teatrală din anii 1980 și 1990 a avut un impact redus asupra istoriei teatrului, deoarece textele istorice cuprinzătoare au dovedit o mare lipsă de reflecție teoretică. Relația dintre cele două aspecte ale teatrologiei, teoria și istoria, a fost în mod fundamental problematică: istoria teatrului, care a dominat timp de secole, și teoria teatrului, care a încercat apoi să devină singura disciplină dominantă, au constituit două discipline separate până la sfârșitul mileniului. Problema nu a fost doar că istoricii de teatru nu s-au lăsat influențați de teorii, ci și că teoreticienii au fost dezinteresați de istoricitate, în timp ce au început să folosească drept exemplu un segment din ce în ce mai larg al *performance*-ului contemporan (și chiar al culturii *performance*). Astfel, în timp ce istoria teatrului a lucrat sub farmecul ideii că singura sarcină este să ne extindem cunoștințele prin scufundări în trecut, teoria teatrului s-a pierdut din ce în ce mai mult în aplicarea dezordonată a abordării de tip *cultural studies*. Cele două domenii s-au distanțat unul de celălalt, încercând cu același zel „să examineze totul, să rescrie totul, să reconstruiască totul, să refacă totul", să realizeze o relatare tot mai completă/perfectă despre subiectul lor potențial, într-un mod care prezenta simptome de paranoia: unul încerca să multiplice numărul memoriilor istorice, celălalt să extindă sfera de cuprindere a fenomenelor teatrale și/sau a *performance*-ului.[6] Cu toate acestea, cercetarea istorică și cea teoretică se condiționează reciproc, deoarece validitatea intuițiilor teoretice este asigurată de investigațiile istorice, iar rezultatele analizei istorice (răspunsurile) nu pot fi obținute fără o reflecție teoretică continuă și fără întrebări care nu pot fi formulate decât în acest mod. Analizând schimbările de paradigmă epistemologică a studiilor teatrale începând cu anii '70, Patrice Pavis prezicea pentru perioada 1998-2008 o „reistoricizare a cercetării", pentru soluționarea sterilității epistemologice a nu puținelor

5 Thomas Postlewait: *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge, CUP, 2009. 268.

6 Jean Baudrillard: *The Illusion of the End*. Cambridge, CUP, 1994. 12.

scrieri teoretice (sau, cu răutate asumată, presupus teoretice) din anii ’90.[7] Privind înapoi din 2022, predicția lui Pavis pare să se confirme: istoricii par să își fi dat seama că relevanța (evident parțială) a istoriei teatrului poate fi atinsă doar dacă istoria teatrului, fără a scăpa din vedere prezentul, încearcă să (re)organizeze procesele teatrale în prezent, nu neapărat extinzând colecția memoriilor teatrale, ci privind spre *Jetztzeit*, în loc să evadeze în trecut.

Deși studiile teatrale includ încă cea mai simplă formă de reconstrucție, colectarea și sistematizarea documentelor, teatrologia a pus irevocabil sub semnul întrebării – mai întâi în anii 1980, din punctul de vedere al fenomenologiei – validitatea istoriei teatrale pozitiviste. Această punere în discuție a fost o consecință a noii orientări a istoriografiei din anii ’60 și ’70, care a avut un impact major și asupra artelor. Schimbarea presupozițiilor istorico-filozofice, „turnura metaistorică" adusă de Hayden White, a afectat puternic istoria teatrului (și, în fundal, istoria literaturii, care i-a oferit adesea un model) și, în paralel cu interesul pentru receptare și multiplicarea tendințelor teoretice în studiile teatrale, a adus un pluralism metodologic. Cu toate acestea, teatrologia focalizată asupra spectacolului și a istoriei teatrului, care se autodefinește ca istorie a spectacolelor, a trebuit să ofere răspunsuri specifice la întrebările referitoare la artele conexe, în contextul științelor asociate, luând în considerare statutul ontologic specific și relațiile mediale ale „obiectului" de studiu. Deoarece spectacolul înțeles ca eveniment nu poate fi înregistrat sau transmis prin tradiție, ci doar documentat, analiza spectacolelor din trecut nu poate face mai mult/altceva decât să analizeze documentele care evocă memoria spectacolului.[8] Și, chiar dacă există mult mai multe documente despre spectacolele de teatru din ultimele decenii decât, să zicem, despre teatrul din epoca reformelor din Ungaria (1825-1848), nici documentele unui spectacol de acum două decenii, nici cele ale unui spectacol de acum două sute de ani nu pot fi considerate de la sine înțelese, ceva care aduce spectacolul direct în fața ochilor noștri, fără un mediu de transfer. În timp ce istoria teatrală pozitivistă minimizează reflecția critică asupra surselor, cercetarea din ultimele decenii a acordat la fel de multă atenție statutului epistemologic al surselor – care nici pe departe nu pot fi etichetate, pur și simplu, ca fiind „subiective" sau „obiective" –, ca și poziției pe care o adoptă cercetătorul care interpretează documentele.

Istoriografia teatrală a urmat astfel, în mod activ, evoluțiile istoriografiei de la începutul mileniului, care au motivat nemulțumirea față de modul narativ canonic și de reprezentare a istoriei teatrului la fel de mult ca alte influențe serioase asupra acesteia: cercetarea antropologică, teoria discursului a lui Foucault, estetica recep-

7 Patrice Pavis: Theatre Studies and Interdisciplinarity. *Theatre Research International*, 2/2001. 155.

8 Așa cum lexiconul de teorie teatrală contemporană al lui Metzler spune, succint, dar intraductibil: „sofern [Theatergeschichtsschreibung] als Geschichte von Aufführungen betrieben soll – ausschließlich über Dokumente, nicht über Monumente verfügt". Erika Fischer-Lichte *et al.* (hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2005. 344.

tării a lui Jauss și poetica culturală a lui Stephen Greenblatt, printre altele. Acesta este motivul pentru care modelul european tradițional al istoriei ca „un spațiu imaginar al timpului omogen, în curgere continuă"[9] și-a pierdut puterea de integrare, iar „marile narațiuni" organizate după principiul progresului, cum ar fi și istoria teatrului universal în două volume,[10], impregnată de o viziune marxistă, au devenit din ce în ce mai puțin valabile. Deși Philther nu este afectat de problema periodizării, sau cel mult doar în măsura în care nu consideră perioada de după 1949 ca fiind unitară, analizele sale istorice nu sintetizează orientările abordate într-o singură mare narațiune, întrucât în spatele lor se află concepții uneori radical diferite despre realitate, artă și teatru. Philther creează microistorii cu fiecare reconstrucție de spectacol și nu este interesat să prezinte caracteristicile care par a fi generale, ci mai degrabă să descrie procese și cazuri specifice de creare de semne și semnificații. Și chiar dacă, din perspectiva teoriilor poststructuraliste și a practicii culturale a istoriografiei teatrului pe care acestea o pătrund, reconstrucția poate părea azi o iluzie ridicolă, Philther este departe de a cultiva idealul pozitivist al reconstrucției.

Este bine cunoscut faptul că reconstituirea spectacolelor din trecut, dispărute – dar nu fără urmă – din cauza caracterului efemer al substanțialității lor, a constituit un demers esențial încă de acum un secol, din perioada de legitimare teoretică și de fundamentare metodologică a studiilor teatrale. Max Hermann, care a cultivat teatrologia ca disciplină de sine stătătoare și a cercetat interpretările maeștrilor cântăreți ai Bisericii „Sfânta Marta" din Nürnberg, a pledat pentru un proces de reconstrucție a spectacolului în sensul restaurării operelor de artă plastică, inclusiv în sensul restituirii unor eforturi care au devenit parte a trecutului. În spiritul pozitivismului, Hermann a apelat la poate cele mai importante științe asociate ale timpului său, filologia și istoria artei, atunci când a încercat să prezinte o imagine vie a pieselor lui Hans Sachs puse în scenă începând cu anii 1550, parțial pe baza textelor dramatice care supraviețuiseră, parțial pe baza ilustrațiilor din edițiile tipărite ale pieselor de teatru.

Philther nu urmează această inițiativă istoriografică, ce a rămas paradigmatică pentru o lungă perioadă de timp, a teatrologiei ancestrale. Pe de o parte, întrucât perioada studiată este mai apropiată în timp, iar „normele" studiilor de teatru s-au schimbat în cei o sută de ani scurși de la cercetările lui Hermann, modelul Philther de analiză a spectacolelor se bazează nu pe analiza dramaturgică, ci pe metoda, devenită între timp uzuală, a teoriilor spectacolului și ale performativității, respectiv pe intuițiile studiilor culturale și mediatice. Pe de altă parte, Philther consideră vizualitatea un aspect esențial pentru a evoca momentele importante pentru ana-

9 Ibid. 346.

10 Cu asistența editorială a coordonatorului principal Ferenc Hont, apoi a coordonatorilor Géza Staud și György Székely, lucrarea *A színház világtörténete I-II* a fost publicată pentru prima dată în 1972, cu o a doua ediție, extinsă, în 1986. Cu toate acestea, nu numai abordarea sa face ca această lucrare să fie în mare parte inutilizabilă astăzi, ci și schimbările survenite în istoriografie de atunci, faptul că noile cercetări au infirmat adesea „faptele" pe care le conține.

liză ale spectacolelor studiate, însă nu nutrește iluzia accesului direct, precum întreprinderea lui Hermann, interesat de restaurarea spectacolului ca întreg, până la punctul în care acesta să apară în fața ochilor noștri spirituali cu vivacitatea unui *blutvolles Gesamtbild* sau a unui *unmittelbares Abbild*.[11] Deși baza tehnologică a proiectului Philther ar permite acest lucru, metoda nu își propune să simuleze senzația de vitalitate – *liveness*-ul[12] deconstruit de Philip Auslander – așa cum a făcut-o, bunăoară, reconstituirea virtuală a bătăliei de la Mohács, o îmbinare de cercetare istorică și animație pe calculator, sub forma unui film de douăzeci de minute, realizat la Universitatea Reformată „Károli Gáspár" cu ajutorul motorului seriei de jocuri Total War.[13] În al treilea rând, Philther nu are în vedere poate cel mai îndrăzneț obiectiv al lui Hermann, acela de a influența practica teatrală și, în cazul disponibilității mijloacelor financiare necesare, de a aduce spectacolul reconstruit în fața publicului de astăzi.[14] Exemplele acestui demers, cum ar fi așa-numitele producții *original practices* ale Teatrului Globe reconstruit în Londra sau *Le bourgeois gentilhomme* (Paris, 2004) în regia lui Benjamin Lazar, ilustrează contradicția pe care Jan Assmann o formulează în legătură cu muzica, referitor la *werkgetreue Rezeption*, și anume că, deși este posibilă interpretarea unei lucrări în spiritul idealului de fidelitate, reînviind modul în care a fost interpretată odinioară, nu este posibil să fie receptată în spiritul aceluiași ideal, adică „fidel".[15] Cum receptarea nu poate fi reconstituită, relevanța acestui demers devine discutabilă tocmai din punctul de vedere al practicii teatrale contemporane, iar scopul Philther este mai degrabă acela de a influența practica *înțelegerii* teatrale. Modul în care citește teatrul în analizele sale istorice dorește să servească drept model și pentru abordarea spectacolelor din trecutul recent și din prezent. În al patrulea rând, Philther nu prezintă documentele ca fapte, ci oferă o interpretare, contextualizând amintirile textuale și vizuale și evaluându-le în funcție de fiabilitatea lor. Nu este vorba pur și simplu despre a judeca unele documente ca fiind complet fiabile și altele ca fiind mai puțin fiabile sau nedemne de încredere, ci, mai degrabă, despre analiza selecției și a interpretării; despre examinarea punctului central al amintirilor păstrate (ce anume a fost înregistrat și de ce) și a modului în care teatrul este perceput în ele. Comparativ cu forma pozitivistă a reconstrucției, aceasta poate fi considerată cea mai importantă diferență: reflectarea asupra amintirilor despre spectacol în termeni de așteptări, prejudecăți (nu neapărat înțelese în mod negativ) și sisteme valori vehiculate în mediile lor, care nu sunt considerate deloc neutre.

11 Max Hermann: *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin, Weidmann, 1914. 7.

12 Cf. Philip Auslander: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London – New York, Routledge, 1999.

13 Vezi http://www.youtube.com/watch?v=K3KiCZDq_C4 (accesat în: 20.12.2023).

14 Cf. Max Hermann: op. cit. 13.

15 Cf. Jan Assmann: *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*. München-Wien, Carl Hanser Verlag, 2005. 12.

Reconstituirile de spectacole prin metoda Philther urmăresc astfel să înregistreze, într-o anumită ordine, documentele care ne-au fost transmise prin diversele medii ale memoriei culturale. Deși oferă analize ale spectacolelor, de fapt, ele realizează „doar" o analiză reflexivă a documentelor, apropiată de critica ideologică, pentru că nici nu pot face altceva, ținând mereu cont de faptul că, oricât de multă documentație am avea la dispoziție, reconstrucția spectacolelor din trecut și a celor din prezent nu este posibilă decât prin construcțiile intelectuale ale cercetătorului. Philther se angajează, așadar, să ofere analize în sensul reordonării, fără a ascunde faptul că ceea ce poate fi reconstituit nu este spectacolul în sine, ci doar spectacolul ca „întreg", asamblat în mintea cercetătorului prin intermediul amintirilor compilate. Philther nu este motivat de o culegere riguroasă și de o înregistrare fără evaluare, întrucât evaluarea determină deja chiar și momentul selecției pentru analiză, iar seria de spectacole analizate conturează cu fermitate un canon al istoriei teatrului, dar nu unul doar al premierelor importante dintr-un anumit punct de vedere, ci canonul producțiilor cu impact puternic din ultimele decenii.

În timp ce până și unul dintre cele mai superficiale manuale de studii teatrale tratează astăzi deja ca pe o axiomă faptul că „istoria teatrului [...] este înainte de toate o explicație a ceea ce este teatrul astăzi", practica seculară a istoriografiei teatrale, în spiritul idealului de obiectivitate, separă trecutul studiat de prezent, considerat domeniul criticii teatrale.[16] Discursul studiilor de teatru, luând în serios afirmațiile lui Heidegger, care subliniază legăturile strânse dintre temporalitate și istoricitate,[17] încearcă însă să ridice și teatrul prezentului în istoricitate, ținând cont de faptul că modurile contemporane de creație și receptare nu sunt independente de tradițiile teatrale și, în multe cazuri, au o relație intertextuală specifică cu acestea. Marvin Carlson spulberă iluzia separării trecutului de prezent prin descrierea fenomenului de „bântuire" (*haunting*), arătând că (de la spațiu la limbaj și corpuri) fiecare element al teatrului este bântuit de memoria mai multor manifestări performative anterioare, astfel încât bântuirea determină atât procesul de creație, cât și pe cel de receptare.[18] Și din acest motiv, Philther nu marchează un punct final, ci aduce seria de spectacole analizate până în prezent, ba chiar pornește dinspre teatrul contemporan. În acest fel, face vizibil modul în care evenimentele teatrale din ultimele decenii se întind până în prezent, iar urmele acestor evenimente dezvăluie, mergând înapoi, o multitudine de căi și bifurcații mai mult sau mai puțin concrete. Acesta este motivul pentru care o parte importantă din Philther este analiza istoriei receptării și a efectelor, trecând dincolo de concepția îngustă a pozitivismului înspre recunoașterea gadameriană a faptului că istoria efectelor (care nu poate

16 Robert Leach: *Theatre Studies. The Basics*. London and New York, Routledge, 2008. 65.

17 Cf. Martin Heidegger: *Ființă și timp* (traducere de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă). București, Humanitas, 2019.

18 Cf. Marvin Carlson: *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor. The University of Michigan Press, 2001. 15.

fi niciodată pe deplin cunoscută) influențează orice înțelegere, fie în mod conștient, fie inconștient – iar înțelegerea, în acest caz, nu se limitează, evident, doar la receptarea spectacolului de teatru.[19] Și tocmai datorită accentului pus pe conștiința istorică a efectelor nu i se poate aduce acuzația de teleologie a canonului istoriei teatrale schițate, de înțelegere a acesteia ca proces de dezvoltare.

Deși Philther reunește spectacolele din prezent și pe cele din trecut pe aceeași platformă, nu urmează același proces de cercetare. Analiza spectacolelor contemporane, pe care cercetătorul le-a văzut personal, se bazează în principal pe reflecția scrisă asupra amintirilor din propria experiență, în timp ce analiza trecutului, mai recent și mai îndepărtat, al spectacolelor care nu pot fi trăite personal astăzi se bazează pe „compilarea" amintirilor din diverse medii, menționată mai sus. Dar oricare ar fi calea care i se deschide, cercetătorul nu poate aborda spectacolul ales decât prin concretizări de sens, proprii sau ale altora (care trebuie tratate cu aceeași precauție). Și, în timp ce, de dragul posibilității analizei, cercetarea trebuie să ia în considerare dacă există sau nu o înregistrare video a spectacolului ales, Philther caută să reconstruiască și spectacole fără înregistrări, care sunt mult mai sporadice și au o documentație mult mai greu accesibilă. Înregistrarea, ca ajutor al memoriei în cazul unui spectacol văzut personal, întărește/revizuiește „memoria semantică" și clarifică „memoria episodică", iar în cazul spectacolelor din trecut, înlocuiește memoria propriei experiențe și, din cauza imposibilității de a reproduce atmosfera, „memoria spațială", fluxul energetic dintre spațiul de joc și sală etc., înregistrarea devine unul dintre documentele cu necesitate parțială ale spectacolului.[20] Prin reflecția constantă asupra surselor și a procedurilor sale, precum și prin terminologia, strategiile interpretative și perspectivele teoretice pe care le folosește, Philther funcționează și ca o amprentă a studiilor teatrale contemporane: pornește de la anumite elemente ale trecutului istoric al teatrului și își asumă o abordare cronologică, însă nu se bazează pe trecut, deoarece acționează în conformitate cu practicile interpretative și cu posibilitățile tehnice ale prezentului. Setul de reconstituiri de spectacole folosite ca modele contemporane de înțelegere a teatrului poate fi citit și în formă de carte, dar site-ul nu sugerează o lectură liniară, deoarece structura Philther conturează o rețea de analize care, datorită complexității sale, oferă o lectură mai degrabă stratificată. Permițând aventurile individuale între blocuri de texte, teze, termeni-cheie și nume în cadrul abordărilor istorice, Philther construiește o istorie a teatrului pe verticală, care încearcă să ofere o strategie de lectură pentru publicul socializat în era vizuală (după *visual turn*), ceea ce nu trebuie deloc subestimat într-o perioadă de scădere spectaculoasă a domeniului de competență și a impactului științelor umaniste, de restrângere a forumurilor acestora

19 Cf. Hans-Georg Gadamer: *Adevăr și metodă* (traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn și Călin Petcana). București, Teora, 2001.

20 Cf. Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*. Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2010. 79-80.

și de diminuare a oportunităților de formare a succesorilor științifici. Mai ales că afirmația făcută de Erika Fischer-Lichte cu aproape treizeci de ani în urmă nu și-a pierdut, din păcate, valabilitatea: „dezbaterea cu privire la rolul și funcția științelor umaniste va deveni din ce în ce mai amplă și mai intensă pe măsură ce științele umaniste se scufundă în cercetări înguste, care nu au nici o relevanță în afara disciplinei sau a domeniului în care sunt întreprinse”.[21]

21 Erika Fischer-Lichte: Theater als kulturelles Modell. Theatralität und Interdisziplinarität. In: Ludwig Jäger (hrsg.): *Germanistik – disziplinäre Identität und kulturelle Leistung*. Aachen, Beltz Athenaum, 1995. 166.

ALEGORIILE SINGURĂTĂȚII

Radu Penciulescu: *Micul prinț*, 1969

▪

EDINA BAJKÓ

Spectacolele actriței Kinga Illyés nu persistă doar în amintirea spectatorilor și a familiei, ci și în dosarele Securității. Astfel, prin textele interceptării, aflăm despre relația complicată dintre o carieră și unitatea unei vieți, credința în actorie ca mod de viață, responsabilitatea cotidiană de a recita poezii și de a păși pe scenă. Spectacolul Micul prinț *a fost adaptat după o carte de copii pentru o audiență formată din copii, dar a fost relevant și pentru adulți, fiind jucat timp de un deceniu în repertoriul lui Illyés și vorbind despre imposibilitatea existenței prin alegorizarea morții.*

Titlu: A kis herceg. *Data premierei:* 5 iunie 1969. *Locul premierei:* Teatrul de Stat Târgu Mureș. *Regizor:* Radu Penciulescu. *Autor:* Antoine de Saint-Exupéry. *Traducător:* Zigány Miklós. *Dramaturgie:* Illyés Kinga. *Scenografie:* Kölönte Zsolt. *Companie:* Secția maghiară a Teatrului de Stat Târgu Mureș. *Distribuție:* Illyés Kinga (Pilotul, Micul prinț, Floarea micului prinț, Regele, Vanitosul, Bețivul, Omul de afaceri, Lampagiul, Geograful, Șarpele, Floarea cu trei petale, Trandafirul, Vulpea).

Contextul cultural teatral

Stagiunea 1968-1969 este considerată una dintre cele mai „productive și în același timp cele mai diverse" stagiuni ale Teatrului Secuiesc;[1] printre cele nouă spectacole ale acesteia se numără programe muzicale și de poezie,[2] precum și o seară solo Kinga Illyés. Această seară s-a născut la inițiativa ziarului *Új Élet*, sub titlul *Énekelj, Aranymadár!* [Cântă, Pasăre de Aur!],[3] iar scopul acesteia a fost angajarea tinerilor actori ai companiei și promovarea celor mai reprezentative opere poetice ale literaturii universale.[4] Kinga Illyés a recitat poezii chineze, hinduse și japoneze în cel de-al treilea program al seriei, intitulat *Dalok Könyve* [Cartea Cântecelor],[5] prezentând poezia popoarelor răsăritene. Arta Kingăi Illyés[6] a fost influențată semnificativ de un poem indian din secolul al XII-lea, tradus de Sándor Weöres,[7] din care și-a inspirat stilul specific de spectacol, pe care ulterior l-a numit „jocuri".[8] Convingerea că trebuie să se dedice recitalului i-a fost întărită și de faptul că între 1968 și 1971 nu a primit roluri noi în teatru.[9] Spectacolul *Micul prinț* a fost adaptat după o carte de

1 Ferencz Éva – Keresztes Franciska (ed.): *Marosvásárhelyi Állami Színház 1961-1978. A magyar tagozaton bemutatott előadások történetének legfontosabb adatai.* Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház – Kutatóközpont, 2017. 128.

2 Se nasc două spectacole: un spectacol literar intitulat *Minden az életért* [Totul pentru viață], din poezii semnate de Endre Ady, în regia lui Levente Nemes, și o seară comemorativă pentru Miklós Radnóti, intitulată *Sem emlék, sem varázslat* [Nici amintire, nici magie], tot în regia lui Levente Nemes. Ibid.

3 Producție comună a redactorilor de la *Új Élet* și a Teatrului de Stat Târgu Mureș.

4 Poeziile recitate în serie au fost grupate astfel: Antichitate, Evul Mediu, Orient și Renaștere. Ideea a fost de a crea 12 spectacole (de câte două ore). Până la urmă, au avut loc în total 27 de spectacole la Târgu Mureș și în mediul rural. Ferencz Éva – Keresztes Franciska (ed.): op. cit. 128.

5 „De la *Epopeea lui Ghilgameș* la *Mahābhārata*, de la *Cântarea Cântărilor* până la Omar Khayyam, spectacolul a oferit frânturi din cele mai exotice peisaje ale literaturii universale, din opere care se poate să nu fi fost prezentate pe scenă până în prezent. Artiștii Teatrului de Stat Târgu Mureș au abordat această sarcină neobișnuită. [...] La cererea publicului, acest spectacol de mare succes va fi reluat la Studio luni, 17 noiembrie, de la ora 20:00." *Énekelj, Aranymadár!*-est. *Vörös Zászló*, 12 noiembrie 1969. 1.

6 „Din disperare – în lipsa rolurilor de teatru – am devenit din ce în ce mai interesată să recit poezie." Balogh András (ed.): *Illyés Kinga emlékkönyv*. Brețcu, Centrul Comunitar, 2007. 20.

7 Poezia provine din volumul *Gita Govinda* al poetului indian Jayadeva. Titlu: *Ének* [Cântec]. Traducere în maghiară de Sándor Weöres.

8 „[A]cest text este pur și simplu o minune, este magic. Și în America, acest text și modul de a-l interpreta, pe care ulterior l-am numit jocurile mele, a avut un efect fantastic. Am recitat textul cu acest gând, într-un mod ritmat, astfel încât am întrerupt monotonia prin accelerarea ritmului, am oprit brusc tonul intens și am continuat să rostesc textul încet și măsurat." Interviu cu Kinga Illyés, realizat de Radioul Catolic Maghiar la Budapesta. Publicat de Ernő Gáll. 12 iunie 2004. Copie dactilografiată a interviului, din arhiva personală a familiei Török-Illyés.

9 În 1968 a jucat rolul Dianei de Limeuil în spectacolul *Fegyverbarátok* [Frați de arme] de Honoré de Balzac, iar în 1971, rolul lui Sári în spectacolul *Özönvíz előtt* [Înainte de potop], regizat de György Harag. „După un timp, la teatrul din Târgu Mureș, atât eu, cât și regizorii am simțit că rolurile mele teatrale nu erau un adevărat test de forță pentru mine. De fapt, nu amploarea rolurilor a provocat acest sentiment de lipsă, ci mai degrabă aspectul de conținut al acestora. Deci lipsa de

copii pentru o audiență formată din copii, dar a fost relevant și pentru adulți, fiind jucat timp de un deceniu în repertoriul lui Illyés. Reconstituirea operei se face pe baza unei înregistrări pe vinil.[10]

Textul dramatic, dramaturgia

Renumita poetă maghiară Gizella Hervay i-a sugerat Kingăi Illyés romanul lui Saint-Exupéry pe când amândouă erau încă la începutul carierei lor. Șapte ani mai târziu, în 1969, primul spectacol solo al Kingăi Illyés s-a bazat pe această carte pentru copii.[11] Povestea *Micului prinț* poate transmite ceva chiar și celor care nu au citit niciodată romanul. Nu întâmplător, deoarece a fost tradusă în peste 220 de limbi și dialecte, iar cu peste 140 de milioane de exemplare vândute, este printre cele mai citite 50 de cărți din lume.[12] Romanul, ilustrat cu desene ale autorului, a fost tipărit mai întâi la New York, în 1943, în timpul emigrației americane a lui Antoine de Saint-Exupéry. A fost publicat pentru prima dată în limba maghiară în traducerea lui Miklós Zigány, în 1957, la Editura Magvető.[13] Deși de atunci au fost publicate în jur de zece traduceri în limba maghiară (majoritatea după 2010), traducerea lui György Rónay, publicată la Editura Móra, a devenit etalonul.[14]

Textul spectacolului Kingăi Illyés nu este același cu textul romanului, este o dramatizare[15] realizată de ea însăși.[16] Munca sa de un an și jumătate a inclus și memo-

morală, care m-a frustrat foarte tare după un timp." Interviu cu Kinga Illyés, realizat de Radioul Catolic Maghiar.

10 Electrecord – ST-EXE 02630, 1985, inginer de sunet: Gh. Grosaru; muzica: József Hencz; producător: Ștefan Bonea; înregistrare realizată de: Zoltán Boros. https://www.youtube.com/watch?v=YN-xC3FcFJ8&t=133s (accesat în: 20.12.2023).

11 „[P]rimind foarte mult ajutor de la cercul meu de prieteni din acea vreme, de exemplu de la poeta Gizella Hervay, care din 1968, adică la câtiva ani după ce am devenit actriță, a văzut cum mă chinuiam, cum aș fi vrut să fac ceva, dar nu știam ce. Din această cauză am căzut atunci într-o depresie destul de profundă. [...] Ea mi-a dat, de exemplu, *Micul prinț*, o operă de Saint-Exupéry, și am compus din ea materialul pentru prima mea seară solo." Interviu cu Kinga Illyés, realizat de Radioul Catolic Maghiar.

12 https://cultura.hu/szub-kultura/70-eves-a-kis-herceg/ (accesat în: 20.12.2023).

13 Antoine de Saint-Exupéry: *A kis herceg* (traducere de Miklós Zigány). Budapesta, Magvető, 1957.

14 Probabil a folosit traducerea Rónay, din 1970, pentru versiunea înregistrată a *Micului prinț*. Antoine de Saint-Exupéry: *A kis herceg* (traducere de György Rónay). Budapesta, Móra, 1970.

15 Părțile narative și descriptive au fost în mare parte eliminate din roman, iar dialogurile au fost păstrate în întregime. Versiunea pentru scenă a fost ulterior scurtată din nou pentru a fi înregistrată. *Micul prinț*. Copia de spectacol în moștenirea Kingăi Illyés. Arhiva personală a familiei Török-Illyés. 1969.

16 În moștenirea Kingăi Illyés se află două copii ale textului spectacolului *Micul prinț*. În una dintre acestea am găsit niște notițe scrise cu mâna. Se presupune că notițele au fost pregătite pentru un interviu. Pe a doua pagină scrie: „...după o muncă de un an și jumătate – (dramatizare, prelucrarea textului)". Notițe scrise cu mâna, arhiva personală a familiei Török-Illyés. (IMAGINEA A)

rarea textului.[17] Potrivit înregistrării,[18] textul spectacolului reformulează ușor celebrele aforisme din roman. Trei exemple: 1. În traducerea maghiară a romanului: „Nu putem merge foarte mult după propriul nas...". În spectacolul Kingăi Illyés: „Nu poți ajunge departe dacă mergi mereu drept înainte." 2. În traducerea maghiară a romanului: „Este o mare problemă pentru ei că nu au rădăcini". În spectacolul Kingăi Illyés: „Ei nu au rădăcini și multe probleme apar de aici".[19] 3. Doar în înregistrare: „Voi găsi oamenii. Caut oamenii. Oamenii. Oamenii. Caut oamenii. Oamenii. Oamenii..." Toate cele trei aforisme tematizează conceptul de singurătate umană. Kinga Illyés evidențiază aceste trei enunțuri și în înregistrare, accentuându-le.

În înregistrare (probabil și în spectacol) schimbările dramaturgice pot fi percepute clar. Al doilea enunț („Este o mare problemă pentru ei că nu au rădăcini.") nu apare în romanul lui Saint-Exupéry. Semnificația suplimentară poate fi percepută cel mai clar în acest enunț, fiind creată, pe de o parte, prin schimbarea ordinii cuvintelor, pe de altă parte, prin repetarea cuvintelor, iar, ca al treilea aspect, prin intonație. „Voi găsi oamenii" se referă pur și simplu la situație: Micul prinț părăsește planeta geografului și, la sugestia acestuia, caută planeta Pământ, unde se află oamenii. În următoarea propoziție însă, ordinea cuvintelor este inversată: accentul nu se mai pune pe găsirea oamenilor, ci pe oameni. După schimbarea ordinii cuvintelor, ascultătorul nu se mai gândește la căutarea oamenilor, ci mai degrabă la căutarea umanității. Acest fapt este întărit și de repetarea cuvântului „oameni", care se aude din ce în ce mai departe, de parcă am fi mereu în căutarea oamenilor, de parcă am fi, de fapt, mereu singuri. Tonul Micului prinț în toate cele trei replici este trist, gânditor, de parcă și el ar înțelege, sau chiar ar învăța ceva important, în acel moment. În înregistrare, le și repetă. Intonația și progresia melodică sunt complet identice pentru aceste replici, locul pauzei este de fiecare dată după virgulă. Astfel sunt evidențiate și subliniate, de fapt, mesajul romanului și al spectacolului *Micul prinț* al Kingăi Illyés. Spectacolul Kingăi Illyés dura aproape două ore.[20] În comparație cu spectacolul, materialul audio înregistrat durează 57 de minute și 34 de secunde.

17 O conversație cu Kinga Illyés în locuința sa. Numele și identitatea intervievatorului nu sunt dezvăluite în interviu. Arhiva personală a familiei Török-Illyés.

18 Electrecord – ST-EXE 02630, 1985, inginer de sunet: Gh. Grosaru; muzică: József Hencz; producător: Ștefan Bonea; înregistrare realizată de Zoltán Boros.

19 Traducătoarea analizei a semnalat că, pentru primele două fragmente, în versiunea românească a romanului se regăsesc tocmai formulările pe care analiza le atribuie dramatizării făcute de Kinga Illyés. Există posibilitatea ca ea să fi consultat varianta în limba română, împreună cu Radu Penciulescu. (N. ed.)

20 La durata spectacolului se referă cronica lui Ildikó Marosi: „Căci Kinga Illyés cântă textul serii solo de aproape două ore în așa fel încât nici emoțiile, nici mișcările fizice nu o obosesc, nu o epuizează, nici măcar pentru un moment". Marosi Ildikó: ...Maradt az emberi szó. *Előre*, 4 iulie 1969. 2.

Regia

În stagiunea 1968-1969, Penciulescu[21] a regizat câte un spectacol pentru ambele secții ale Teatrului de Stat Târgu Mureș. În 8 iunie 1969, la secția română a fost prezentat *Dansul sergentului Musgrave*, iar *Micul prinț*,[22] cu doar trei zile înainte, în 5 iunie.[23] Regizorii locali au considerat ideea Kingăi Illyés de a crea o reprezentație solo din *Micul prinț* greu sau chiar imposibil de realizat.[24] Critica revistei *Teatrul* dezvăluie că Penciulescu, de fapt, a oferit doar cadrul, căci instrumentele importante și tonul de bază al spectacolului au evitat orice viziune regizorală fondată pe vizual, așa că această concepție regizorală s-a bazat în întregime pe actriță și pe modul ei rafinat de a juca.[25] Acest lucru este confirmat și de cronicile din Ungaria.[26] Putem presupune că sarcina coordonării spectacolului a fost preluată ulterior de regizorul Elemér Kincses, în locul lui Penciulescu.[27]

21 Vezi: Dan Boicea: Părintele școlii românești de regie. *Adevărul*, 25 octombrie 2011.

22 Penciulescu a regizat spectacolul *Micul prinț* de Saint-Exupéry la Teatrul Țăndărică din București, în anul 1960. Al. Popovici: „Micul prinț" de Saint-Exupéry, Teatrul Țăndărică. *Teatrul*, decembrie 1960. 88-90.

23 Între 1964 și 1969 Radu Penciulescu a fost directorul Teatrului Mic din București, pe care el însuși l-a fondat, și profesor la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică (IATC) din București. Regiile sale mai importante din această perioadă: *Doi pe un balansoar*, *Richard al II-lea* (1966), *Tango* (1967) la Teatrul Mic, apoi *Vicarul* lui Rolf Hochhuth la Teatrul Bulandra din București, în 1972.

24 Vezi și: „Când de luni de zile apelase fără succes la directorii locali cu ideea imposibilă de a recita întregul text al *Micului prinț*, Radu Penciulescu regiza ca invitat la secția română din Târgu Mureș, iar din moment ce el adaptase deja această operă pentru teatrul de păpuși, a apelat la el." Lendvay József: Erdélyi művészek, várunk vissza benneteket! *Amerikai Magyar Élet*, 5 decembrie 1970. f.d.

25 I. D.: Teatrul din Târgu Mureș – Studioul literar în turneu. *Teatrul*, martie 1970. 58-59.

26 „În regia lui Radu Penciulescu, Kinga Illyés a ridicat vocea în favoarea dreptului la acea condiție umană necoruptă care poate nu a existat niciodată, dar pe care – ca o reflectare a speranței de reînnoire în orice moment – o descoperim iar și iar în lumea copiilor. Iar Kinga Illyés a găsit tonul adecvat nu numai pentru acest ideal de copil, ci și pentru ceea ce îi este opus: bâlbâitul aiurea al adulților – ca răspuns la întrebarea mea, aroganța neproductivă, practicismul miop, egocentrismul, imperialismul fără sens, trăsături pe care le putem observa la unele personaje din povestea care este relevantă și pentru adulți. Totuși, nu aceste lucruri sunt trăsăturile cele mai convingătoare ale spectacolului, ci virtuozitatea cu care realizează continuitatea narațiunii pe scenă. Câteva elemente de recuzită: o tablă cu desene cu memorabilul șarpe uriaș, Micul prinț și arborele baobab (aici: actualizat la un nor atomic); o platformă – cu trepte pe ambele laturi; câteva mingi de cauciuc (planetele universului, aruncate în zbor) – toate acestea sunt suficiente pentru ca Kinga Illyés să transmită spațiu, timp și personaje." Sz. A.: Illyés Kinga a pódiumon. *Színház*, 5/1972. 22.

27 „Regizor? – Radu Penciulescu – mai târziu – E. Kincses". Notițe scrise cu mâna, Moștenirea Kingăi Illyés, arhiva personală a familiei Török-Illyés. Dar tot nu știm când a preluat Kincses spectacolul ca regizor, dacă l-a adaptat sau l-a modificat în vreun fel.

Jocul actoricesc

Kinga Illyés a devenit angajata Teatrului de Stat Târgu Mureș în 1961. Primul ei rol a fost Eszter din drama lui Jan Otčenášek *Romeo, Julieta și întunericul*. În următoarele șapte stagiuni (1962-1969) a primit în total zece roluri.[28] Spectacolul *Micul prinț* a avut premiera în 1969, la Palatul Culturii, gazda Teatrului de Stat Târgu Mureș.[29] Nu s-a făcut nicio înregistrare video a serii solo a lui Illyés. Am reconstituit jocul actoricesc pe baza înregistrării audio și a fotografiilor făcute la spectacol. În faza inițială a procesului de lucru la spectacol, ideea a fost că vor fi folosite diferite efecte muzicale și de lumină, dar în final „s-a renunțat la tot, iar ceea ce a rămas a fost cadrul decorativ restrâns la minim și cuvântul uman singur".[30] Opt ani mai târziu, în 1977, a fost finalizată înregistrarea, pentru care muzica a fost creată de compozitorul József Hencz. Cel mai important instrument artistic al *Micului prinț* pus în scenă de Kinga Illyés se bazează pe complexitatea jocului cu vocea umană. Pe disc se poate auzi capacitatea de transformare a vocii, cu ajutorul căreia Kinga Illyés dă glas celor treisprezece personaje din romanul lui Saint-Exupéry, în treisprezece moduri diferite.[31]

Dacă examinăm vocea Micului prinț din punctul de vedere al tehnicii vorbirii, am putea spune că cea mai mare schimbare față de vocea actriței înseși constă în timbrul vocal și în înălțimea vocii. Vocea ascuțită și timbrul deschis încearcă să evoce glasul copiilor. Este posibil ca această diferență, care este în sine transformarea, să se regăsească în identificarea Kingăi Illyés cu Micul prinț: Micul prinț este singurul personaj din spatele vocii căruia glasul Kingăi Illyés abia se aude. Potrivit Kingăi Illyés, Micul prinț nu este doar copilul din om, ci și „vocea interioară care ne îndeamnă spre dreptate, iubire, prietenie, conștiinciozitate și capacitatea de a crede în sensul vieții. Și unde am avea nevoie de toate acestea mai mult decât într-o situație fără speranță, în «deșert»?"[32] Kinga Illyés nu se limitează să joace personajele din *Micul prinț*, ci construiește treisprezece noi identități prin manifesta-

28 Decebal (Tudor Mușatescu: *Titanic vals*), Eszter (G. B. Shaw: *Discipolul diavolului*), Monica (J. B. Priestley: *Scandaloasa legătură*), Ioana (Ionel Hristea: *O singură viață*), Catherine (Robert Thomas: *Opt femei*), Beaty Bryant (Arnold Wesker: *Rădăcini*), Daniela (Paul Everac: *Simple coincidențe*), Anyutka (Lev Tolstoi: *Puterea întunericului*), Ági (György Méhes: *Mi, férfiak* [Noi, bărbații]), Diane de Limeuil (Honoré de Balzac: *Fegyverbarátok* [Frați de arme]), Sári (István Nagy: *Özönvíz előtt* [Înainte de potop]).

29 Patru ani mai târziu, în 1973, a fost inaugurată noua clădire a Teatrului de Stat Târgu Mureș, în centrul orașului.

30 Marosi Ildikó: op. cit. 2.

31 Vezi și: „Kinga Illyés a abordat această operă cu caracter într-adevăr epic, cu instrumentele «actoriei epice»: «alienat», dar nu desensibilizat, evitând cu grijă tonul emoțional-narativ, mai degrabă caricaturizând «domnii planetelor», uneori chiar și fragmentele trandafirului. Și-a arătat varietatea instrumentelor actoricești în episoadele cu planetele din prima parte..." Ibid. 2.

32 Erdélyi Lajos: Ki a kis herceg? *Dolgozó Nő*, septembrie 1969. 36.

rea imediată a transformării vocale. Ea le conturează pe fiecare ca individualități separate cu un singur instrument: vocea sa.

Ea dă glas uman natural pilotului-narator. Vocea Micului prinț pare a fi întruchiparea motivului clopoțelului care apare la sfârșitul romanului. Floarea Micului prinț vorbește cu o voce ascuțită, iar la sfârșitul propozițiilor râde. Îi dă glas regelui cu o voce joasă, fără emoții. Vanitosul nu vorbește, ci recită. Bețivul vorbește greoi, scoate sunetele printre dinți cu o voce amară, plângăcioasă. Omul de afaceri vorbește grăbit, în ritm alert. Lampagiul vorbește cu o voce fără suflare, goală, cu un ritm din ce în ce mai rapid, repetând până la epuizare: „Bună dimineața. Bună seara". Vocea geografului este nazală, acesta vorbește greoi și apasă de fiecare dată consoana „r". Șarpele vorbește în șoaptă, scoțând sunete șuierate. Floarea singuratică are o voce îngreunată și rămâne des fără răsuflare, ca și cum ar fi suflată de un vânt șuierător. La început, vulpea întinde cuvintele în spiritul vicleniei, dar după ce este îmblânzită, se înmoaie și vocea ei emană tristețe.

În spectacolul său, Kinga Illyés a folosit și elemente de teatru de păpuși. „Penciulescu [...] a regizat o versiune scenică a operei într-un spectacol combinat cu păpuși la Teatrul Țăndărică din București [...], dar cu prezența unui actor în carne și oase, Victor Rebengiuc. [...] Acum, la Târgu Mureș, într-o versiune diferită de cea de la București în ceea ce privește viziunea și instrumentele folosite, dar încă cu reminiscențe din teatrul de păpuși, și-a asumat din nou punerea în scenă a operei lui Saint-Exupéry [...]."[33]

Scenografia și sunetul

Decorul spectacolului a fost proiectat de Zsolt Kölönte.[34] Utilizarea unor elemente de decor puține, dar sugestive, apare și în scenografia serii de spectacol a Kingăi Illyés, elementul principal fiind o schelă din lemn în formă de scară, cu două trepte pe fiecare latură (IMAGINEA B). Pe schelă a fost întinsă hârtie albă, pe care apare desenul familiar al Micului prinț din roman (IMAGINEA C), planeta acoperită de arbori de baobab (IMAGINEA D), precum și „mielul" Micului prinț, elemente pe care însuși Kinga Illyés le desenează în timpul spectacolului (IMAGINEA E). Celelalte elemente de decor și totodată de recuzită care au o importanță deosebită sunt cele șase mingi de dimensiuni diferite, reprezentând planetele (IMAGINEA F). Pe parcursul spectacolului, Kinga Illyés a folosit probabil hârtia întinsă pe schelă pentru a crea jocuri de umbre (IMAGINEA G). Din recenziile spectacolului aflăm că în faza inițială a procesului de lucru ideea era să fie folosite diferite efecte muzicale și de lumină, dar în

33 Marosi Ildikó: op. cit. 2.

34 În proiectele sale, Kölönte „a creat scene spațioase în care actorii aveau loc suficient pentru jocul actoricesc, a folosit elemente de decor puține, dar sugestive, și soluții tehnice surprinzătoare." http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz13/680.html (accesat în: 20.12.2023).

final „s-a renunțat la tot, iar ceea ce a rămas a fost cadrul decorativ restrâns la minim și cuvântul uman singur”.[35]

În 1985 a fost realizată înregistrarea audio a spectacolului, cu muzica compusă de József Hencz. Această muzică a fost inclusă ulterior și în spectacol.[36]

Istoria efectelor spectacolului

Micul prinț a rămas în programul Teatrului de Stat din iunie 1969 până în octombrie 1972. Opt ani mai târziu, în decembrie 1980, spectacolul a fost reînnoit, iar Illyés a continuat să îl joace încă nouă ani, până în decembrie 1989. Conform datelor statistice agregate ale Teatrului Național Târgu Mureș, *Micul prinț* a avut 65 de reprezentații la Târgu Mureș, cu 8.572 de spectatori, și 65 în mediul rural, cu 12.196 de spectatori.[37] Între 1969 și 1990, Kinga Illyés a jucat mai multe roluri la Teatrul de Stat din Târgu Mureș.[38] La cererea Scenei Universitare din Budapesta, *Micul prinț* a fost urmat de programele de poezie *Fagyöngy* [Vâsc], în 1971, și *Lírai oratórium* [Oratoriu liric], în 1974.[39]

Spectacolul *Micul prinț* și versiunea înregistrată a acestuia au constituit, de fapt, primul moment definitoriu al teatrului unipersonal al Kingăi Illyés. Din numărul ziarului *Utunk* apărut în 3 aprilie 1970 aflăm că, potrivit Kingăi Illyés, este esențial ca cel ce recită poezii să găsească cele mai expresive instrumente cu care poate crea un limbaj formal individual, specific.[40] În interviul citat, Kinga Illyés discută despre metoda sa generală, dar specifică de recitare a poeziilor, astfel încât fiecare

35 Marosi Ildikó*:* op. cit. 2.

36 Scenariul dactilografiat al *Micului prinț*. Sursa: arhiva personală a familiei Török-Illyés.

37 Ferencz Éva – Keresztes Franciska (ed.): op. cit. 283.

38 Egérke (István Örkény: *Macskajáték* [Jocul de-a pisica]), Nora (Petru Vintilă: *Casa care a fugit pe ușă*), Armande Béjart Molière, actriță (Mihail Bulgakov: *Cabala bigoților*), Böske (Lajos Barta: *Szerelem* [Iubire]), Erzsébet Valois (Friedrich Schiller: *Don Carlos*), Niculina (George Mihail Zamfirescu: *Domnișoara Nastasia*), Jenny (Edward Albee: *Totul în grădină*), Clementina (Teodor Mazilu: *Proștii sub clar de lună*), Hédi Arany, dansatoare (Ernő Szép: *Lila ákác* [Salcâmul liliachiu]), Viola (György Méhes: *Dupla kanyar* [Curbă dublă]), Doamna Smucc (György Méhes: *Egy roppant kényes ügy* [O chestiune de onoare]), Zița (Ion Luca Caragiale: *O noapte furtunoasă*), Lizanka, cântăreață de stradă (Mihail Bulgakov: *Taina salonului de modă*), Natașa (Aleksandr Gelman: *Doi pe o bancă*), Iochebed (Imre Madách: *Mózes* [Moise]). Din iunie 1973 până în decembrie 1977 nu a jucat în spectacolele teatrului. Ibid.

39 Alte spectacole independente: Oriana Fallaci: *Femeia care a vrut să rupă o floare*, în regia lui Levente Kovács, 1982; *Hantafű* (din textele umoristice ale lui Andor Bajor), în regia lui Levente Kovács, 1985; Sándor Márai: *San Gennaro vére* [Sângele lui San Gennaro], 1997; *Szabadnak lenni mit jelent. Karácsony és Húsvét között Erdélyben* [Ce înseamnă a fi liber. Transilvania, între Crăciun și Paști] (producție în colaborare cu compozitorul József Hencz), 1990; *Az élet kenyere* (*Vígságos szomorújáték Árpád-házi Szent Erzsébet életéről*) [Pâinea vieții. Comedie tristă despre viața Sfintei Elisabeta], în regia Olgăi Barabás, 2000.

40 Kinga Illyés își leagă propriile instrumente și condiții de recitare a poeziei de patru aspecte importante: analiza aprofundată a textului, interpretarea acestuia; mesajul individual; structura conștientă (speculativă!) a poemului; interpretarea pasională, dar reținută. Ca a cincea condi-

element tehnic poate fi văzut în acțiune în înregistrarea *Micului prinț*, precum și în respectivul spectacol. Forța spectacolului constă în faptul că demonstrează ideea sa despre structura speculativă a poeziei: conform acesteia, cel mai important mijloc de interpretare a textului este extinderea volumului sau a timbrului vocii până la extreme, varierea intonației și a melodicității, creșterea ritmului, cu alte cuvinte, utilizarea neconvențională a mijloacelor de vorbire suprasegmentare. Acestea sunt „jocurile" Kingăi Illyés.

Criticii acordă atenție noutății spectacolelor solo, care apar și în opera lui Levente Nemes.[41] *Micul prinț* și celelalte reprezentații solo ale Kingăi Illyés au avut impact asupra elevilor săi. De exemplu, Ilka Kilyén consideră această influență ca fiind definitorie și decisivă: „A dat titlul primului meu recital – *Ágról szakadt madár* [Pasărea nimănui] – o baladă despre soarta ceangăilor – și m-a lansat în așa fel încât am avut sute de spectacole. Kinga Illyés ne învață și acum".[42] Gândindu-și mai departe, dezvoltându-și „jocurile", Kinga Illyés a creat cu adevărat un limbaj formal nou și specific în domeniul artei scenice. Astfel își amintește Aladár Lászlóffy de *Micul prinț* și de arta individuală și unică a Kingăi Illyés: „Întotdeauna pentru bucuria de a juca – puterea expresivă născută din talent care vine din interior, [...] cu soluții proaspete și o abordare diferită [...] – întotdeauna pentru cea mai sugestivă interpretare a gândurilor în conformitate cu textul, cu scopul autorului și cu o viziune ordonată asupra lumii. [...] Transmiterea textului – fără teatru, dincolo de teatru, teatrul unipersonal, scena singuratică, bazată pe modelul și natura oamenilor, a instituției, care au existat dintotdeauna pe scena maghiară din România, autohtoni din obicei și necesitate, a funcționat și în această formă de artă".[43] *Micul prinț* a fost interpretat de Illyés de mai multe ori pe Scena Universitară din Budapesta, împreună cu spectacolul *Fagyöngy* [Vâsc]. „Jocurile" sale unice, neconvenționale în ceea ce privește recitarea de poezii, au culminat cu spectacolul solo *Lírai Oratórium* [Oratoriu liric] prezentat în 1974.

ție, subliniază că discursul folosit în recitarea de poezii trebuie să fie și mai șlefuit decât limbajul folosit pe scenă. Illyés Kinga: Miért mondunk verset. *Utunk*, 3 aprilie 1970. 10.

41 „Totuși, după cum se spune, nevoia unui teatru nou, neobișnuit, care să opereze cu efecte neașteptate, plutește în aer. Mai mult, nu doar în aer, ci și pe scenă. Deocamdată doar în experimentele individuale ale unor tineri actori. Spectacolele individuale prezentate de doi tineri din Târgu Mureș au oferit o experiență teatrală captivantă. În spectacolul lui Levente Nemes a fost adaptat pentru scenă poemul narativ *Dózsa* [Doja] de János Székely. Kinga Illyés a prezentat într-un spectacol solo *Micul prinț* al lui Antoine de Saint-Exupéry." Kolozsvári Papp László: Hat romániai magyar színház történetéről és jelenéről. *Színház,* 2/1971. 41.

42 Kilyén Ilka: Emlékezés Illyés Kingára. *Népújság*, 8 noiembrie 2014. 5.

43 Lászlóffy Aladár: Aki csak egyszer is hallotta Illyés Kingát. *Helikon*. 5 decembrie 1995. 22.

IMAGINEA A:
Notițele Kingăi Illyés.
Sursă: arhiva personală
a familiei Török-Illyés.

IMAGINEA B:
Kinga Illyés (Micul prinț).
Fotografie: József Marx (1969).
Sursă: arhiva personală
a familiei Török-Illyés.

IMAGINEA C:
Kinga Illyés (Micul prinț).
Fotografie: autor necunoscut (1980).
Sursă: arhiva personală
a familiei Török-Illyés.



IMAGINEA D: Kinga Illyés (Micul prinț). Fotografie: autor necunoscut (1980). Sursă: arhiva personală a familiei Török-Illyés.



IMAGINEA E:
Kinga Illyés (Micul prinț).
Fotografie: József Marx (1969).
Sursă: arhiva personală a familiei Török-Illyés.



IMAGINEA F:
Kinga Illyés (Micul prinț).
Fotografie: autor necunoscut (1980). Sursă: arhiva personală a familiei Török-Illyés.



IMAGINEA G: Kinga Illyés (Micul prinț). Fotografie: autor necunoscut (1980). Sursă: arhiva personală a familiei Török-Illyés.

CARNAVAL CEHOVIAN

János Taub: *Ivanov,* 1973

▪

ANDREA GYÖRGY

În 1973, la patru ani după aclamata punere în scenă a spectacolului Îngrijitorul *de Harold Pinter, János Taub a regizat o nouă producție la Teatrul Maghiar de Stat Timișoara. Decupat cu îndrăzneală din textul canonic cehovian, spectacolul de trei ore și jumătate (chiar și în această formă, cu tăieturi) a fost ocupat doar pe jumătate de text, restul fiind dominat de joc, iar tăcerea a avut un rol dominant. Cu toate acestea, spectacolul a menținut interesul publicului pe toată durata desfășurării. Experimentalul Taub a abordat piesa pornind de la absurd și de la comedia cehoviană, spectacolul fiind impregnat de un fel de ritualism gestual și încheindu-se cu o vâltoare carnavalescă zgomotoasă și plină de viață, în timp ce cadavrul sinucigașului Ivanov rămâne nemișcat și nevăzut la marginea scenei.*

Titlu: Ivanov. *Data premierei:* 26 aprilie 1973. *Locul premierei:* Teatrul Maghiar de Stat Timișoara. *Regizor:* Taub János (artist invitat). *Autor:* Anton Pavlovici Cehov. *Traducător*: Gábor Andor. *Scenografie și costume:* Virgil Miloia. *Asistent de regie:* Mátray László. *Companie:* Teatrul Maghiar de Stat Timișoara. *Distribuție:* Sinka Károly (Ivanov), Koszta Gabriella (Anna Petrovna), Szabó Lajos, Tarr László (Șabelski, preluare de rol), Kőfalvy István (Lebedev), Ferenczy Annamária (Zinaida), Bányai Irén (Sașa), Rajhona Ádám (Lvov), Bokor Ildikó (Babakina), Makra Lajos (Kosih), Fábián Ferenc (Borkin), Izsó Johanna (Avdotia), Tóth János (Egorușka), Szabó Károly (Primul musafir), Szélyes Imre (Al doilea musafir), Mátray László (Gavrila), Vértes József (Al treilea musafir), Szabó János (Al patrulea musafir), Jánó János (Piotr), Laczó Gusztáv, Puhala Ernő (Lachei), Ebergényi Tibor, Czegő Teréz, Gáspár Marietta, Kiss Erzsébet, W. Péter Ágnes (Musafiri).

Contextul cultural teatral

În epoca de „control total" a teatrelor românești,[1] la patru ani de la spectaculoasa montare a spectacolului *Îngrijitorul* de Harold Pinter,[2] János Taub[3] revine la Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara. În 1973 instituția împlinea 20 de ani de la înființare, iar pentru a marca această aniversare, directorul fondator,[4] care pe atunci era deja regizor principal al Teatrului Național Timișoara,[5] a fost invitat să se întoarcă pentru a regiza la „locul primelor sale succese".[6] În stagiunea 1972-1973, chiar două trupe de teatru maghiare din România au pus în scenă piese de Cehov în succesiune rapidă: premiera lui *Ivanov* la Timișoara a fost urmată de premiera *Livada de vișini*

1 „Comitetul Executiv al Partidului Comunist Român a dispus un control sporit asupra instituțiilor culturale și de învățământ. În acest scop a fost înființat Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Activitatea teatrală creativă a fost influențată în mod decisiv de faptul că cenzura a ajuns să recunoască faptul că textul nu este același lucru cu imaginea, și, ca urmare, controlul a fost extins asupra întregii producții teatrale." Kötő József: Politikum és esztétikum. In: Lengyel György (ed.): *Színház és diktatúra a 20. században*. Budapesta, Corvina – OSZMI, 2011. 287.

2 „[R]ealizarea transilvăneană a unui limbaj teatral modern este legată de punerea în scenă a spectacolului *A gondnok* de Harold Pinter" – constată Kötő József. Ibid. 282.

3 János Taub a absolvit în 1954 Institutul de Teatru „Szentgyörgyi István", care la acea vreme funcționa încă la Cluj, apoi s-a alăturat filialei maghiare a Teatrului de Stat Timișoara, înființată în 1953, devenind regizorul principal al acesteia în 1956. Datorită activității sale, trupa, formată inițial din actori amatori și mai târziu din tineri absolvenți, a obținut recunoaștere și apreciere la nivel național. În 1 octombrie 1957 a fost numit primul director și regizor principal al Teatrului Maghiar de Stat Timișoara (al șaselea teatru maghiar din România la acea vreme), care a devenit o instituție independentă. Acest post a fost preluat de actorul Károly Sinka în 1965, după ce Taub s-a transferat la teatrul maghiar din Cluj în 1961. Sursa: A színház vérkeringése. In: Kántor Lajos – Kötő József: *Magyar színház Erdélyben 1919-1992*. Cluj-Napoca, Editura Kriterion, 1994. 96-98.

4 „Eu am semnat certificatul de naștere al teatrului, care a devenit o instituție independentă, eu am preluat ștampila și toate cele" – a declarat Taub într-un interviu la aniversarea înființării Teatrului Maghiar de Stat din Timișoara. Szekernyés János: Partnerünk a néző. *Új élet*, 1/1973. 16.

5 „M-am uitat prin țară: existau cinci teatre, iar la Timișoara era o trupă nesigură, de semi-amatori. Așadar acesta era locul unde puteam «face» ceva rapid. Și am avut dreptate. Nouă luni mai târziu semnasem deja actul de înființare a Teatrului Maghiar de Stat din Timișoara. Eu am devenit directorul, regizorul principal, totul. Am avut și noroc, în sensul că în scurt timp am avut ocazia să lucrez la teatrul românesc și german de acolo. [...] Pe baza muncii mele acolo, am fost invitat apoi la Cluj ca regizor principal. [...] Directorul Sándor Huszár a fost cel care m-a invitat la Cluj, spunând că vrea să adune acolo cele mai bune forțe. Atunci au venit acolo Gyuri Harag, György Kovács... Așa că am reușit într-adevăr să creăm un teatru puternic. Apoi Huszár a părăsit teatrul și a fost înlocuit de un actor, Endre Senkálszky. Nu ne puteam «încadra» unul în concepția celuilalt. Așadar am ajuns la teatrul românesc din motive personale." Kormos Balázs: Viszem magammal a színházamat. Beszélgetés Taub Jánossal. *Színház*, 4/1989. 32–33. „Din sezonul 1971/72, s-a întors la Timișoara. De data aceasta, János Taub s-a angajat ca regizor la Teatrul Național din Timișoara, fiindcă aici i s-a oferit posibilitatea de a lucra și cu alte companii." Darvay Nagy Adrienne: *Szín játék. Rendezte Taub János*. Budapesta, Corvina, 2020. 500.

6 Darvay Nagy Adrienne: op. cit. 152.

la Teatrul Maghiar de Stat Cluj,[7] dar receptarea critică[8] a considerat producția timișoreană „mai convingătoare".[9]

Textul dramatic, dramaturgia

Lui Taub îi plăcea să lucreze cu texte literare de calitate,[10] pe care le trata în mod liber, deoarece considera „drama nu ca pe un fapt împlinit, o formă finită, ci ca pe o materie primă care se desăvârșește prin spectacolul teatral".[11] El a tăiat cu îndrăzneală și din textul canonic al lui Cehov. Conform amintirilor actorilor, „așteptam cu nerăbdare să citim piesa împreună, dar înainte de a o face, Taub ne-a spus că are de sugerat câteva tăieri. Ei bine, chiar a tăiat temeinic!... Monologurile mele frumoase și pasionale au fost șterse și tot ce mi-a rămas au fost, în majoritate, replici nesemnificative, de genul «Cât e ceasul?» sau «Spuneți-mi, domnule doctor, aveți părinți?»".[12] Spectacolul dura trei ore și jumătate, deși, ca urmare a tratării libere a dramei de către regizor,[13] și după tăieri, textul ocupa doar jumătate din durata spectacolului, restul fiind dominat de jocul scenic și de „tăcerea semnificativă", cu rol decisiv, de „așteptarea exprimată în cuvinte, gesturi și tăcere expresivă".[14] Cu toate acestea, spectacolul a menținut interesul publicului pe toată durata desfășurării.[15] Pauzele pline de tensi-

7 11 mai 1973, regia: József Szabó.

8 Mária Pongrácz P. a numit *Ivanov* al lui Taub o „capodoperă". Pongrácz P. Mária: Amit rögtön el kell mondani. *Szabad Szó*, 29 aprilie 1973; Árpád Páll a declarat că, „la nivel național, a fost unul dintre cele mai interesante spectacole Cehov din ultimii 25 de ani". Páll Árpád: *Évszázadok drámái napjaink színpadán*. București, Editura Kriterion, 1976. 346. Potrivit Máriei Kacsir, Taub a dat piesei o nouă abordare, „a știut exact ce a vrut să sublinieze și a făcut-o la un nivel înalt din punct de vedere regizoral", iar despre *Livada de vișini* de la Cluj a remarcat: „atât regizorul, cât și trupa simt că trebuie să se desprindă de ceva – în acest caz, de tradiția spectacolelor Cehov lirice și impresioniste –, dar nu știu ce direcție să adopte și, chiar dacă ar ști, nu au instrumentele necesare". Kacsir Mária: A rejtelmes kristály. *A Hét*, 1 iunie 1973. 10.

9 Kacsir Mária: op. cit. 10.

10 „[N]umai o literatură foarte bună îl atrage pe artist de partea ei, stimulându-i imaginația și talentul, pe de altă parte, numai o literatură foarte bună merită energia și efortul... Nu zic, poți să jonglezi și cu lucruri mai ieftine, dar tot jonglat rămâne, și este dăunător pentru teatru și pentru public." Szekernyés János: op. cit. 16.

11 Sándor L. István: Színház egy tragikus korban. Taub János rendezéseiről. In: Várszegi Tibor (ed.): *Fordulatok.* Budapesta, Ediția redactorului, 1992. 161.

12 Alte exemple: „«E interesant, atât de interesant că așa, spre seară, Nikolai...» – dar nu spun mai mult, așa că nu aflăm ce naiba se întâmplă cu Nikolai spre seară. L-am întrebat pe Taub ce crede că face. Nu mai am text! Iar el mi-a răspuns așa: «Tocmai aceasta este provocarea, să găsiți soluția în modul cel mai autentic la repetiții, doamnă artistă. Și eu cred că veți reuși.» Și trebuia să joc aceste replici de nimic la fel de serios și de autentic ca și cum aș fi spus întregul monolog." Interviu cu Gabriella Koszta realizat de Enikő Orbán, 05.07.2022.

13 S-au păstrat puține documente despre acest spectacol, iar scenariul nu se găsește în arhivele Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely".

14 Szekernyés János: *Ivanov. Előre*, 10 mai 1973. 2.

15 „Și iată marea ispravă: interesul nostru nu scade, gândurile noastre, judecata și înclinația noastră ironică sunt permanent implicate și menținute în alertă de imaginile scenice care se desfășoară în fața noastră." Árpád Páll: op. cit. 348.

une „au conferit un ritm aparte textului și jocului scenic în ansamblul său".[16] Scenariul spectacolului nu a fost găsit, astfel încât doar cronicile contemporane ne oferă informații despre ritmul tăcerilor și al așteptărilor.

Regia

Premiera spectacolului, descris de cronici ca „provocator de tulburător"[17] și „șocant",[18] a fost precedată de un proces de repetiții neobișnuit de lung pentru trupă, de aproape trei luni.[19] Taub a folosit aceeași construcție analitică ca și în *Îngrijitorul*: a descompus conținutul scenelor[20] și a încetinit ritmul textului mai mult decât se obișnuiește.[21] Regizorul a folosit expunerea lungă încă de la începutul spectacolului. Scena în care Borkin, beat, văzându-l pe Ivanov care citește în grădină, se hotărăște să-i facă o farsă moșierului, așa că îndreaptă pușca spre el și se preface că-l împușcă, dar, dintr-o dată, este cuprins de o criză de râs înecăcios, care aproape că îi provoacă un atac de cord, și de o sudoare de moarte, dura aproximativ cinci minute.[22] În țările din blocul socialist, *Ivanov* a fost interpretat ca o tragedie a personajului principal deprimat sau înstrăinat, iar Nikolai Alexeevici a fost pus în scenă ca un erou melancolic unidimensional. Experimentul Taub[23] nu a continuat această tradiție („am fost incapabil să fac față tradiției teatrale maghiare și, de la sfârșitul anilor '60, am lucrat cu o trupă românească, cu cea a excelentului Teatru Bulandra"[24]) și a abordat piesa din

16 Szekernyés János: op. cit. 2.
17 Ibid.
18 Potrivit lui János Szekernyés, aceste efecte au fost obținute „de spectacolul *Ivanov* al lui János Taub [...] prin concentrarea atenție sale, dar și a atenției actorilor și a spectatorilor, asupra evenimentelor interioare". Ibid.
19 Într-un interviu publicat la începutul anului 1973, Taub declară următoarele despre spectacolul aflat în pregătire: „Repetițiile au început cu mult timp în urmă, dar acesta este genul de spectacol care are o perioadă lungă de gestație. Artiștii trebuie să se cufunde în atmosfera unică a lui Cehov". Szekernyés János: Partnerünk... 16.
20 „Descompune spectacolul în microunități de stări emoționale, confruntă tendințele contrare și așteaptă împreună cu personajele sale până când publicul simte efectul impulsurilor, iar apoi vine următorul impuls." Páll Árpád: op. cit. 348.
21 „Din punctul de vedere al mijloacelor artistice, acest spectacol este o continuare a spectacolului Pinter: analiza până la cel mai mic detaliu încetinește ritmul, dar acest lucru nu diminuează, ci mai degrabă sporește atenția spectatorului." Kántor Lajos – Kötő József: op. cit. 100.
22 „Gluma lui Borkin, pregătită îndelung, aproape în ritmul unui film derulat cu încetinitorul, îl sperie nu numai pe Ivanov, ci îi transmite și lui Borkin starea de spirit, făcându-l să-și amintească faptul că inima îi bate mai repede, că ar putea muri etc." Páll Árpád: op. cit. 348.
23 Taub trăia experimentalul. Proaspăt absolvent, nu s-a angajat la Timișoara din întâmplare, ci a ales în mod deliberat un teatru „nelegat de secole de tradiție". Darvay Nagy Adrienne: op. cit. 26.
24 Evocându-l pe György Harag, Taub declara următoarele în privința relației sale cu tradiția teatrală maghiară: „Acolo (la Bulandra) se putea impune mai bine teza că teatrul nu este o imitație a realității, ci ceva imaginativ, inventat, artificial. O reconstrucție artificială a realității, pe care o umplem cu autenticitatea jocului. Un lucru este sigur: amândoi am fost puternic influențați de teatrul românesc, bazat pe ludic și vizualitate. Ne-am și plimbat de la un teatru la altul. Desigur,

perspectiva absurdului și a comicului cehovian. Întregul spectacol era impregnat de un fel de ceremonialism gestual;[25] de exemplu, modul în care noul personaj trecut în scenariu, Piotr, mojicul mut „cu privire și mers frânt",[26] dă cu mătura, sau scena în care lacheul pune masa de nuntă. Prima vizită la casa lui Lebedev a primit și ea un caracter ceremonial. În această scenă lungă și meticulos coregrafiată, personalul servea cu o eleganță sumbră compotul de agrișe și apa de fântână. Spectacolul se încheia cu o vâltoare carnavalescă zgomotoasă și plină de viață: „undeva în depărtare, abia auzită, cântă o balalaică și o masă imensă, solemnă, cu ghirlande de trandafiri și candelabre, domină întreaga scenă. Lumânările ard în candelabre. Este greu de decis dacă e o masă de nuntă sau un catafalc. Alaiul tot încearcă să intre, dar slujitorii îi împiedică, pe scenă începe o șușoteală secretoasă frenetică, drumurile personajelor se intersectează pe diagonală și cu toți vorbesc deodată, mireasa începe să vorbească în șoaptă cu tatăl ei, îngrijorată de ceva greu de înțeles, apoi văduva și contele, Lebedev și Ivanov, Ivanov și Sașa, apoi șoaptele se transformă treptat în plânsete. În cele patru colțuri ale scenei personajele plâng pe patru voci, solitare, ca un cvartet muzical, ca un cor de bocitoare. Se poate doar ghici că nimeni de aici nu-și mai dorește de fapt această nuntă, nicio nuntă. Că nu-și mai doresc viața în această formă."[27] Astfel, trupul sinucigașului Ivanov rămâne nemișcat și neobservat la marginea scenei.

Jocul actoricesc

Punerea în scenă a lui *Ivanov*, o piesă împovărată de tradițiile teatrale, nu a fost, potrivit lui Taub, decât o luptă împotriva rutinei, a soluțiilor evidente, ieftine, a „refle-

---

pentru asta trebuie să ai un spirit de nomad înnăscut. Ceea ce noi doi avem cu siguranță. Când am fost chemați, am mers." Bérczes László: A legfiatalabb rendező – Harag György. *Kortárs*, 9/1995. 83.

25 „Actorii de pe scenă celebrează un adevărat ritual, în care fiecare mișcare, fiecare pas, fiecare cuvânt are greutate, un sens bine definit și, uneori, o semnificație simbolică." Szekernyés János: *Ivanov*... 2.

26 Ibid.

27 „Îi cunoșteam planurile pentru cel de-al patrulea act, finalul piesei. Știam că a tăiat foarte mult și aici, și pune în scenă nunta ca pe un fel de dans macabru și ritual. A încercat mai multe variante și a și improvizat foarte mult. Dar abia la sfârșit s-a decis cu privire la forma finală. Finalul nu a fost prestabilit, a experimentat foarte mult. Aici a instruit puțin și rar, nu a explicat, ci mai degrabă a coregrafiat. Iar coregrafia finală a fost o consecință directă a celor trei acte anterioare. [...] Balalaica suna din ce în ce mai aproape, alaiul de nuntă nu mai putea fi ținut afară, nuntașii se înghesuiau înăuntru ca niște invadatori... Toată lumea era foarte elegantă, în frac și rochie de seară, atmosfera și muzica de balalaică s-au intensificat, dansul în cerc a ondulat mai întâi în jurul mesei, apoi pe masă, devenind din ce în ce mai sălbatic. Borkin, în capul mesei, apuca unul dintre sfeșnicele uriașe cu cinci brațe și dirija dansul infernal cu el ca un Mefisto. Nu-mi mai amintesc dacă am ajuns să folosim stroboscopul sau nu. În orice caz, dansul macabru a fost șocant. Ivanov se furișa la margine, sunetul focului de armă paraliza pe moment scena, apoi dansul, poate și mai sălbatic, se relua. Ivanov murea fără ca cineva să observe. Cortină." Interviu cu Gabriella Koszta realizat de Enikő Orbán, 05.07.2022.

xelor cehoviene".[28] Programul și afișul îl înfățișează pe Ivanov, cu atenția concentrată și cu mâinile ridicate în semn de explicație. Vedem tipul de intelectual rămas printre noi de la începutul secolului al XX-lea, gânditorul cu o cravată burgheză la gât; chiar și modelul atent asortat al vestei și al costumului dezvăluie o viață ordonată (IMAGINEA A). Putem urmări interpretarea lui Taub asupra lui Cehov în oglinda distribuției: Anna Petrovna era interpretată de o actriță tânără, novice, iar Sașa, de o actriță mai în vârstă, mai experimentată, hotărâtă, cu un fizic robust. În spațiul aproape gol, jocul actoricesc a fost în centrul atenției.[29] Actorii au fost prezenți cu toată intensitatea (IMAGINEA B), interpretarea lor fiind caracterizată „de cel mai nobil puritanism, de o puritate fără ornamente".[30] Taub a găsit adevărați parteneri în membrii trupei cu care mai lucrase înainte, așa că aceștia îi cunoșteau bine stilul de a ghida actorii; s-au adaptat la cerințele jocului stilizat și au fost gata să își regândească în mod conștient instrumentele artistice. Trupa teatrului maghiar din Timișoara era considerată la acea vreme „o trupă cu câțiva actori excelenți, dar neremarcabilă în ansamblu".[31] Cu toate acestea, în *Ivanov*, actorii nu numai că au oferit interpretări excelente în ansamblu,[32] ci au avut și contribuții semnificative la nivel individual. Taub, excelent pedagog, i-a determinat să își dezvolte abilitățile. Scene puternice au fost create și prin mișcarea scenică magistral coregrafiată. Scena în care Anna Petrovna face tot ce-i stă în putință pentru a-și ține acasă soțul, pe cale să plece la Sașa, era complet lipsită de dialog. „Iar scena finală, fără cuvinte, a devenit mai lungă decât întregul text original: soția se agață de gâtul lui Ivanov, dulce, măgulitoare și poznașă. Picioarele ei nu ating pământul, atârnă de gâtul soțului ei ca o cârpă, legănându-se dintr-o parte în alta, în timp ce Ivanov își caută pălăria, răscolind scena, până când o găsește."[33] Contrapunctul tragic al acestei scene comice

28 Interpretul doctorului Lvov, Ádám Rajhona, care peste patru ani avea să interpreteze același personaj și în *Ivanov* în regia lui Gábor Zsámbéki, spunea următoarele despre procesul de repetiție cu Taub, în 1973: „Pentru regizor și actor, munca începe prin renunțarea la toate preconcepțiile, la toate șabloanele și practicile aproape reflexe care ne vin în minte atunci când auzim de Cehov sau de una dintre piesele sale. Este esențial să ne continuăm munca fiind suspicioși față de tot ceea ce pare instinctiv evident la prima vedere." Rajhona Ádám: Így látja a rendező. In: Programul spectacolului *Ivanov*. Sursa: arhiva Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely".

29 „În spațiul gol, caracteristic majorității spectacolelor lui Taub, aproape totul este lăsat în seama actorilor. Decorurile, care se îndepărtează de elementele realiste și de efectele naturaliste, impun de la bun început un joc stilizat: spectacolul se bazează pe gesturile, grimasele, mișcările, corpul și vocea actorilor." Sándor L. István: op. cit. 162.

30 Szekernyés János: *Ivanov*... 2.

31 Páll Árpád: op. cit. 349.

32 „[Î]n acest spectacol totul și toată lumea a fost conectată cu toată lumea și cu totul, am luat putere unii de la alții. Nu s-a pus problema care dintre noi oferă cea mai bună interpretare în comparație cu ceilalți, pentru că toți am fost prezenți cu toată intensitatea actului actoricesc, astfel încât «rolul principal» al lui Ivanov-Sinka și mojicul mut al lui János Jánó au fost echivalenți în acest spectacol!" Interviu cu Gabriella Koszta realizat de Enikő Orbán, 05.07.2022.

33 „Când, la un moment dat, mi-am trăit rolul foarte intens și am dat tot ce aveam mai bun în interpretare, Taub a declarat că nu-i pasă deloc și nici nu-l interesează ce trucuri am învățat ca să fac spectatorul să plângă, și că își cere scuze, dar nu înțelege de ce plâng și mă vait acolo, când e vor-

apare la sfârșitul celui de-al doilea act.[34] Toți actorii au avut o prestație peste medie,[35] însă „în general s-au simțit cel mai bine sub regia lui János Taub acei actori care au avut libertatea de a folosi instrumentele ironiei distante, ale grotescului sau chiar ale caricaturii".[36] Pe lângă interpretarea plină de virtuozitate a lui Ivanov de către Károly Sinka, cronicile au evidențiat „dramatismul liniștit"[37] al interpretării tinerei Gabriella Koszta, care – spre surprinderea tuturor – a fost distribuită nu în rolul junei Sașa,[38] ci în cel al mai vârstnicei Anna Petrovna.[39] Taub și-a bazat regia pe actorii care au trecut prin procesul de repetiții, așadar dublurile ulterioare și preluările de roluri (precum cea a rolului contelui Șabelski[40]) au slăbit intensitatea interpretării.

ba doar de a ține cumva un tip acasă, pentru că, uite, deja își caută pălăria, este pe picior de plecare, pornește spre casa lui Lebedev. Și apoi am încercat nenumărate variante pentru cum poate o femeie să-și țină acasă soțul care stă să plece, fără să spună nimic. Ne-a făcut plăcere să repetăm. Am scăpat de inhibiții, de temeri, am fost acaparată de joc." Interviu cu Gabriella Koszta realizat de Enikő Orbán, 05.07.2022.

34 „Anna Petrovna îl surprinde pe soțul ei într-o scenă de dragoste stângace cu fiica moșierului bogat din vecini și, înainte de a putea vorbi, cade leșinată. Anna Petrovna citește pe chipul lui Sașa că a pierdut, privirile lor se întâlnesc pentru o clipă, iar Anna se prăbușește ca o bucată de cârpă. Ivanov privește neputincios, nemișcat. Sașa o ia în brațe pe rivala ei inconștientă, ca pe un mort, ca pe un copil, și o duce spre auditoriu... ca să o sacrifice, să o salveze – sau să o îngroape?" Interviu cu Gabriella Koszta realizat de Enikő Orbán, 05.07.2022.

35 La tânărul doctor al lui Ádám Rajhona „poate că ironia ar fi putut fi mai bine evidențiată" – observă Árpád Páll. Páll Árpád: op. cit. 349. Mária Kacsir a fost nemulțumită de prestația lui László Tarr, care a preluat rolul contelui Șabelski de la Lajos Szabó. Kacsir Mária: op. cit. 10-11.

36 Kacsir Mária: op. cit. 10-11.

37 Páll Árpád: op. cit. 349.

38 „Irén Bányai a fost o Sașa corpolentă, hotărâtă, încrezătoare în sine, bogată și îndrăzneață. De-a dreptul masculină, îmbrăcată în haine de echitație, cu biciul în mână. O văd și acum apucându-l Ivanov, ridicându-l și spunându-i obsesiv: «Nikolai Alexeevici, hai să fugim în America!» Ivanov aproape că se prăbușește – scena este comică, dar fără să fie ridicolă, este adevărată." Interviu cu Gabriella Koszta realizat de Enikő Orbán, 05.07.2022.

39 „Când am văzut distribuția, nu mi-a venit să-mi cred ochilor. Eram actriță de aproape doi ani, jucasem câteva fete tinere atrăgătoare și seducătoare, am avut și succes. Umblam ca pe nori, în starea aceea de «lasă-mă pe mine și pe leu să-l joc» a tinerilor actori. Îl iubeam pe Cehov, cunoșteam piesa, iar Gyuri Koczka, secretarul literar, îmi și șoptise că Irén Bányai și cu mine vom fi protagonistele feminine. Așa că am fost pregătită sufletește pentru Sașa! Când am văzut distribuția, aproape am leșinat, apoi m-am gândit că este o greșeală. Dar nu era. Taub m-a lămurit: o voi juca pe Anna Petrovna, soția bolnavă de plămâni, trădată și abandonată. La prima lectură a piesei a precizat că tusea, purtarea șalului, «jocul de-a bolnava» sunt cu desăvârșire interzise! Și că pe parcursul lecturilor vom desluși ce vrea ea, ce este important pentru ea, ce fel de femeie este, cât de îndrăgostită este, cât de vioaie, cât de pasională, cât de mult vrea să trăiască. Ceea ce contează sunt bucuria ei de a trăi și dragostea ei. Și că vrea să-și păstreze soțul cu orice preț, pentru că a sacrificat totul pentru el. Imposibil de înțeles de ce se tem ceilalți pentru ea și de ce își fac griji pentru ea. Boala este o problemă pentru mediul ei, nu pentru ea." Interviu cu Gabriella Koszta realizat de Enikő Orbán, 05.07.2022.

40 Documentele din arhivele teatrului nu indică data exactă în care László Tarr a preluat rolul de la Lajos Szabó, dar pe fișa spectacolului apare deja numele lui Tarr. „Taub nu ascundea faptul că Lajos Szabó era actorul său preferat. Îl iubea pe Lajika! Și îl iubeam și noi. Era un actor fantastic, devenea instantaneu personajul pe care îl juca! Ca un mare magician... Lajos Szabó s-a certat cu [directorul de teatru] Sinka pentru o chestiune banală, poate corelarea programelor, s-a supărat și s-a angajat în altă parte. Și a refuzat să mai joace chiar și în *Ivanov*, deși îi plăcea și lui.

Scenografia și sunetul

Taub nu a folosit un decor realist, ci a plasat spectacolul într-un spațiu abstract. Pereții sumbri, înalți și gri, proiectați de Virgil Miloia,[41] cu semnificațiile lor simbolice,[42] închideau scena goală pe trei laturi.[43] Caracterul puritan al atmosferei deprimante de pe scenă era accentuat de faptul că spectacolul, care prezenta sugestiv un mediu rural îngust, banal, dar „zgomotos și virulent",[44] a folosit surprinzător de puține elemente de decor și recuzită: doar o masă albă și lungă, câteva scaune, tacâmuri, o mătură de nuiele, un sfeșnic cu trei brațe și un pistol. Diferitele locații erau indicate de aranjarea scaunelor de grădină din răchită. Pe scena construită din semne discrete, actorii purtau costume care sugerau moda rusească de la începutul secolului al XX-lea, dar identitatea rusă era vizibilă doar în cămășile largi, cu gulere înalte, ale mojicilor, ceilalți purtând haine în care puteau fi mici burgezi din orice orășel european.

Istoria efectelor spectacolului

Ivanov din 1973 este considerat una dintre cele mai influente producții ale Teatrului Maghiar de Stat Timișoara și ale carierei de regizor a lui Taub. Deși receptarea critică a fost pozitivă, spectacolul a fost scos rapid din program. Conform fișei producției,[45] *Ivanov* a fost jucat la Timișoara numai de nouă ori, încluzând premiera, ultima reprezentație având loc în 19 mai 1973. Din 1973 Taub a început colaborarea cu Teatrul Bulandra din București, unde mai târziu a devenit și regizor angajat,[46] iar în

László Tarr a venit de la Târgu Mureș să preia rolul lui Laji. Am repetat spectacolul cu el, dar acel foraj de adâncime comun, care a durat luni de zile, nu a putut fi reluat. László Tarr juca la Târgu Mureș, preda la universitate, astfel au intervenit și probleme de programare. În plus, contele Șabelski din *Ivanov* al lui Taub se baza pe personalitatea lui Lajos Szabó, nu pe cea a lui László Tarr, de altfel și el un actor excelent. Ca dublură, Tarr nu a reușit să se identifice în asemenea măsură nici cu echipa, nici cu propriul rol, ceea ce a diminuat strălucirea spectacolului și, în orice caz, spectacolul a fost scos din program." Interviu cu Gabriella Koszta realizat de Enikő Orbán, 05.07.2022.

41 Scenograful și creatorul de costume Virgil Miloia (1930-2020) a fost un reprezentant de seamă al vieții culturale din Banat. A lucrat la teatrul maghiar din Timișoara, la Opera Română din Timișoara și la studioul de teatru al Televiziunii Române din București.

42 „[D]evin simboluri sugestive ale unui sentiment de viață, ale absenței unei căi de ieșire și ale condamnării la moarte a unei lumi". Szekernyés János: *Ivanov*... 2.

43 „În acest decor închis, cele cincizeci de nuanțe de gri păreau deja o adevărată orgie de culori, fiindcă subliniau că plictiseala și viața golită de sens sunt întotdeauna mai stridente și mai banale decât munca serioasă și liniștită, făcută cu perseverență." Interviu cu Gabriella Koszta realizat de Enikő Orbán, 05.07.2022.

44 Kacsir Mária: op. cit. 10.

45 Fișa spectacolului *Ivanov*. Arhiva Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely".

46 Taub a fost numit, de asemenea, profesor la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale" din București.

1975 a montat din nou *Ivanov*,[47] dar cu mult mai puțin succes decât la Timișoara.[48] În 1981, Taub, care avea legături atât de strânse cu teatrul românesc, a emigrat în Israel, de unde s-a mutat în Ungaria, pentru a nu mai reveni niciodată pe scena teatrală românească.[49]

47 Spectacolul a avut premiera în 18 februarie 1975.

48 „În urmă cu mai bine de un an, regizorul János Taub a reușit să facă din această dramă deosebit de dificilă a lui Cehov un succes pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Timișoara, cu o trupă de calibru mai mic. (Cel puțin succesul artistic a fost mare.) Acum, aproape inexplicabil, tot sub mâna lui, spectacolul de la București aproape că a eșuat. În orice caz, pentru teatrul acela și realizările anterioare de acolo ale regizorului – *Macskajáték* –, nu poate fi considerat un succes. Conturarea personajelor și interpretarea lor de către regizor sunt, în general, suficient de cehoviene; cu toate acestea, atmosfera de pe scenă, întreaga stare de spirit a spectacolului a rămas doar la suprafața textului, astfel încât elementele expresive caracteristice s-au succedat doar într-un joc fără ecou și gol." Szőcs István: Régebbi és újabb bemutatók Bukarestben. *Előre*, 27 martie 1975. 2; „În totalitate spectacolul e gândit fără finețe, sumar și chiar incongruu (procedee de teatru romantic și de grotesc modern se succed fără a se întâlni într-o viziune). Decorul și costumele nu pot fi nici ele apreciate decât ca atare, lipsind termenul principal al raportării, starea sufletească dominantă. Impuritatea stilului ar fi prea suficientă pentru a considera, cu îndreptățire, în virtutea celor zise mai înainte, noua montare drept un Cehov ratat, un motiv de regret mai mare ca altele..." Marius Robescu: *Ivanov*. *Luceafărul*, 2 februarie 1975. 4.

49 În 1989, regizorul mărturisea despre plecarea sa:
„– Cu ce sentimente ai plecat din România?
– Cu durere. Dar, din păcate, fiecare zi care a trecut mi-a justificat decizia. Între timp, desigur, te urmărește gândul: ai fugit de undeva unde alții au rămas. Este foarte dificil să vorbesc despre asta. Și tocmai de aceea nu mă întorc. Remușcare nu este cuvântul potrivit... mi-ar fi foarte greu să mă întâlnesc cu prietenii mei. N-aș ști ce să spun. Cumva nu m-aș simți bine. Și cred că nici ei. [...] Simt doar anxietate în legătură cu asta. Nu am mai fost acasă din '81.
– Ai putea merge?
– Sigur, aș putea. De fapt, încă am cetățenia română." Kormos Balázs: op. cit. 35.



IMAGINEA A:
Coperta programului spectacolului.
Sursa: arhiva Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely".



IMAGINEA B: Johanna Izsó (Avdotia), István Kőfalvy (Lebedev), János Jánó (Piotr), Ferenc Fábián (Borkin), László Tarr (Şabelski). Fotografie: autor necunoscut. Sursa: arhiva Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely".

PARADOXUL REVOLTEI CARE RESPECTĂ LEGEA

György Harag: *Floriile unui geambaș*, 1975

▪

JÁNOS LÁZOK

Prima dramă istorică a lui Sütő, bazată pe Legenda lui Michael Kohlhaas *de Heinrich von Kleist, evocă epoca Războiului Țăranilor Germani. Piesa lui Sütő nu este însă o simplă dramatizare a nuvelei, ci mai degrabă o adaptare scenică liberă a acesteia. În teatrul maghiar din România anilor '70 și '80, orice relații de putere din spectacole erau interpretate de public ca mesaje alegorice referitoare la situația minorității maghiare: majoritatea covârșitoare a criticilor și a publicului s-a identificat în mod reflex cu personajele ce reprezentau rebeliunea împotriva puterii clar condamnate. Această interpretare contemporană distorsionantă ideologic a canonizat o lectură monolitică a operei lui Sütő atât în România, cât și în Ungaria.*

Titlu: Egy lócsiszár virágvasárnapja. *Data premierei:* 4 aprilie 1975. *Locul premierei:* Teatrul Maghiar de Stat Cluj. *Regizor:* Harag György. *Autor:* Sütő András. *Selecția muzicală:* Lengyel Xénia. *Muzica baladei de deschidere și de încheiere:* Selmeczi György. *Textul baladei de deschidere și de încheiere:* Sütő András. *Scenografie:* Mircea Matcaboji (artist invitat). *Costume:* Schrantz-Kunovits Edit. *Asistent de regie:* Kincses Elemér. *Companie:* Teatrul Maghiar de Stat Cluj. *Distribuție:* Héjja Sándor (Mihály Kolhaas), Sebők Klára (Lisbeth), Vadász Zoltán (Nagelschmidt), Barkó György (Herse), Balogh Éva (Mária), Senkálszky Endre (Baronul Vencel Tronkai), Nagy Dezső (Baronul Günther), Péterffy Gyula (Ferenc Müller), Kozma Lajos (Kallheim); Maresch Béla, Katona Károly (Hinz), Schaaser Richárd (Kunz), Mihály Pál (Zauner), Kincses Elemér, Köllő Béla (Eibenmeyer), Pásztor János (Căpitanul cetății/Soldatul cetății), Higyed Imre (Vameșul), Nagy Réka (Sora Antónia), László Gerő (Luther Márton), Mócsi László, invitat (Henrik), Márton János (Mann), Geréb Attila (Soldatul I), Tamás Simon (Soldatul II), Jancsó Miklós (Soldatul III).

Contextul cultural teatral

Premiera primei drame istorice a lui András Sütő din 4 aprilie 1975 reprezintă și debutul lui György Harag ca regizor principal al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.[1] Acest spectacol este urmat la Cluj de întregul ciclu Sütő în regia lui Harag (*Csillag a máglyán* [Steaua pe rug], 1976; *Káin és Ábel* [Cain și Abel], 1978; *A szúzai menyegző* [Nunta de la Susa], 1981).[2] Până la acea dată, Harag își finalizase deja seria de spectacole de la Târgu Mureș, care a adus o schimbare de perspectivă în teatrul maghiar din *România* (*Özönvíz előtt* [Înainte de potop], 1971; *Szerelem* [Iubire], 1973; *Az ember tragédiája* [Tragedia omului], ianuarie 1975), iar Sütő, după succesul public al romanului său jurnal (*Anyám könnyű álmot ígér* [Un leagăn pe cer], 1970), primise prestigioasa recunoaștere a criticii maghiare transilvănene, Premiul Pezsgő[3] pentru colecția de eseuri *Istenek és falovacskák* [Zei și căluți de lemn] în 1974.

În ciuda deteriorării rapide a condițiilor politice și a politicii culturale, teatrul clujean, sub conducerea Máriei Bisztrai, a reușit să obțină aprobarea pentru prezentarea și menținerea în program mai întâi a piesei *Floriile unui geambaș*, iar apoi a celorlalte trei piese ale lui Sütő în anii următori, între 1975 și 1985. Trecând peste proasta tradiție a rivalității între orașe, îndrăzneața inițiativă a lui Harag – de a pune în scenă la Cluj o serie de drame ale unui autor din Târgu Mureș – s-a dovedit a fi o decizie de importanță istorică. Potrivit lui Lajos Kántor, „producțiile Sütő-Harag au reprezentat cea mai vocală rezistență din Transilvania în fața puterii opresive, o metaforă a delimitării și a confruntării; zeci de mii de spectatori au putut participa (chiar dacă pasiv) la aceste metafore teatrale".[4]

Cu o jumătate de an înainte de premiera de la Cluj, în octombrie 1974, piesa a avut o premieră absolută[5] de un succes răsunător la Kaposvár, Ungaria, în regia lui Gábor Zsámbéki.

1 Harag se transferă la Cluj din 1 ianuarie 1975. Repetițiile pentru drama lui Sütő au început în 22 ianuarie 1975 la Cluj, la o săptămână după premiera *Az ember tragédiája* [Tragedia omului] de la Târgu Mureș. Darvay Nagy Adrienne: *Bohócruhában. Kolozsvári és szatmárnémeti magyar színjátszás 1965-1989.* Târgu Mureș, Editura Mentor, 1998. 98.

2 Bibliografia completă a operei lui Sütő enumeră datele exacte de apariție a dramelor și prezintă receptarea critică, precum și premierele, în ordine cronologică: *Sütő András életműve. Annotált bibliográfia*. Editor: Kuszálik Péter. Budapesta – Miercurea-Ciuc, OSzK – Pro-Print, 2009.

3 Premiul „Șampanie" pentru cea mai bună carte maghiară a anului din România a fost înființat în 1971 de László Földes (înlocuit din 1974 de Miklós Tamás Gáspár), Antal K. Jakab, Lajos Kántor, Gusztáv Láng, Péter Marosi și István Szőcs, cu scopul de a reabilita în ochii publicului „operele marginalizate de forurile oficiale". Sursa: Balázs Imre József: Vissza a Forrásokhoz 8. A használhatóvá tett irodalmi hagyomány. Beszélgetés Láng Gusztávval. *Helikon*, 10 decembrie 1998. 15. Pentru dezbaterea profesională cu privire la premiul din 1974, vezi: Az év könyve. Beszélgetés az Utunk szerkesztőségében. *Utunk*, 1 martie 1974. 6-8.

4 Kántor Lajos: Színházkeresés, színháztalálás (Kolozsvár, 1959-1992). *Látó*, 11/1992. 94.

5 Vezi: Cronica lui E. Fehér Pál, *Népszabadság*, 9 octombrie 1974. 7; Cronica lui Bulla Károly, *Film Színház Muzsika*, 12 octombrie 1974. 5; Belia Anna: Törvénytartók és törvényszegők. Sütő András drámája Kaposváron. *Színház*, 1/1975. 6-8.

Textul dramatic, dramaturgia

Prima dramă istorică a lui Sütő a fost publicată în 1975 în *Igaz Szó* din Târgu Mureș și evocă epoca Războiului Țăranilor Germani, având la bază nuvela lui Heinrich von Kleist intitulată *Legenda lui Michael Kohlhaas*. Piesa lui Sütő nu este însă o simplă dramatizare, ci mai degrabă o adaptare scenică liberă a acesteia.[6]

Protagonistul nuvelei, respectuos față de lege până la extreme, este executat în lunea de după Duminica Floriilor pentru o încercare armată disperată de a-și face singur dreptate pentru o încălcare flagrantă a legii. În nuvela lui Kleist, Kohlhaas, după ce se predă de bunăvoie, acceptă condamnarea la moarte cu inima împăcată atunci când află că cei vinovați de nedreptatea comisă împotriva sa au fost pedepsiți exemplar. Creșterea copiilor săi rămâne în grija principelui elector. În schimb, în scena finală a dramei lui Sütő, înainte de a fi executat, Kolhaas încredințează creșterea unicului său copil prietenului său, care a ales calea rebeliunii și a rezistenței. Nagelschmidt este un personaj episodic negativ în nuvela lui Kleist.[7] Reinterpretarea pozitivă a personajului și contrapunerea sa personajului titular al nuvelei reprezintă cea mai semnificativă schimbare dramaturgică a lui Sütő față de opera-sursă.

În relația ce implică juxtapunere și totodată contrapunct a cuplului de prieteni Kolhaas-Nagelscmidt poate fi observată dramaturgia a ceea ce György Bretter numește „principiul dialogului transformat în conținut" în cele două drame istorice ale lui Sütő: „În dramele sale, personajele în dialog vorbesc despre același lucru în două feluri. Rezultatul dialogului este că cele două poziții doar împreună au dreptate, separat sunt lipsite de sens".[8] Sütő atribuie acestui cuplu protagonist două sisteme de valori și forme de comportament care, aparent, se exclud reciproc: Kolhaas (Sándor Héjja) este un susținător al lui Luther, care se împacă cu puterea existentă, în timp ce Nagelschmidt (Zoltán Vadász) reprezintă anti-autoritarismul radical al mișcării lui Münzer.

Receptarea critică a fost „determinată în mod fundamental de necesitatea de a plasa și de a interpreta aceste opere în contextul socio-istoric al dictaturii".[9] Din acest motiv, orice relații de putere din spectacole au fost descifrate ca un mesaj alegoric despre situația minorității maghiare: majoritatea covârșitoare a criticilor și a publicului s-a identificat în mod reflex cu personajele care reprezentau rebeliunea împotriva puterii clar condamnate. Această interpretare contemporană distorsionantă ideologic a canonizat o lectură monolitică a operei lui Sütő atât România, cât

6 Sütő distinge, printr-o singură literă, protagonistul dramei sale de personajul principal din nuvela lui Kleist (Kohlhaas la Kleist, Kolhaas la Sütő).

7 Pentru rolul negativ al lui Nagelschmidt, vezi: Heinrich von Kleist: *Kohlhaas Mihály* (traducere de László Kardos). In: *Heinrich von Kleist válogatott művei.* Budapesta, Európa, 1977. 643-736, 700-703.

8 Bretter György: A hegyen túl is hegy van. *Korunk*, 3/1976. 227.

9 Lázok János: *Sütő András drámatrilógiája*. Târgu Mureș, Custos – Mentor, 1997. 8.

și în Ungaria.[10] În literatura transilvăneană a anilor '70, structura monolitică a interpretării conflictelor de bază poate fi pusă pe seama unilateralității ideologice a așteptărilor receptorilor. Dramele, „în timp ce opun formal omogenității și exclusivismului puterii apelul la toleranță și pluralism, consfințesc în esență adevărul unic și indivizibil al protagonistului. [...] Spectatorul, eroul și dramaturgul maghiar din România crede că *adevărul este unic și indivizibil*".[11] Abordarea respectivă a fost criticată cu vehemență și de tânăra generație de scriitori apărută după 1989, care, cu diferite grade de empatie, s-a întrebat și cu privire la motivele simplificării în alb și negru.[12] Pe lângă această abordare monolitică, sursa biografic-psihologică a (re)interpretării dramaturgice ar putea fi faptul că „autorul a încercat să proiecteze și propriile contradicții și conflicte interne asupra dialogurilor sale dramatice de la începutul anilor '70: [...] pe de o parte, statutul său, funcțiile și privilegiile deținute ca apropiat al puterii, iar pe de altă parte, responsabilitatea sa față de comunitate și relațiile dialogice, de divizare și rezistență, ale conflictelor izvorâte din acestea".[13]

Regia

Montările lui Harag de la Târgu Mureș marcaseră deja o schimbare de abordare și de stil inspirată de eforturile de (re)teatralizare ale școlii românești de regizori, începute în anii 1960. Această schimbare nu l-a determinat totuși să abandoneze focusul asupra textului. După cum formulează, în termenii unei analogii izbitor de plastice: „drama este aidoma trupului uman. Textul este doar o coajă, ca o piele, și totul se află în spatele lui: inima, mușchii, sângele, nervii. Depinde de regizor și de trupă cât de bine pot desluși nervii, vasele de sânge, organele din spatele pielii".[14] În mai multe dintre confesiunile sale de atelier, Harag apreciază munca scenografilor și a creatorilor de costume, care sunt recunoscuți ca fiind egalii regizorului: „împre-

10 Această abordare monolitică, îndreptățirea exclusivă a eroului rebel, apare și în analizele celor doi monografi ai lui András Sütő asupra scenei finale: „Nagelschmidt este imaginea statică a unei atitudini revoluționare de neclintit, iar Kolhaas se convertește, pas cu pas, la adevărul său". Bertha Zoltán: *Sütő András.* Budapesta, Kalligram, 1995. 142; András Görömbei vorbește, în legătură cu această scenă, despre „disputa rezolvată" a celor doi protagoniști și despre „confesiunea lui Kolhaas". Vezi: Bertha Zoltán – Görömbei András: *A hetvenes évek romániai magyar irodalma*. Budapesta, TIT, 1983. 32.

11 Bíró Béla: A tragikum tragédiája. In: B. B.: *A füst árnyéka*. Miercurea Ciuc, Pallas – Akadémia, 2003. 285.

12 „Înainte de 1989 totul era clar: puterea identificabilă cu românii, pe de o parte, minoritatea maghiară asuprită, pe de altă parte; teatrul și literatura ca mijloc de supraviețuire." Demény Péter: Sütő András nemzedéke. Egy csalódás vizsgálata. In: Lázok János (ed.): *Sütő András-műhelykonferencia.* Cluj-Napoca – Târgu Mureș, Polis – UArtPress, 2015. 264.

13 Boka László: Dráma és történelem. 1974. In: Szegedy-Maszák Mihály *et al.* (ed.): *A magyar irodalom történetei*. Vol. 3, Budapesta, Gondolat, 2007. 672-688.

14 Harag György: Keresem a színház titkát. *Forrás*, 2/1981. In: Nánay István (ed.): *Harag György színháza*. Budapesta, Pesti Szalon, 1992. 174.

ună creăm momentele spectacolului".[15] El descrie scenograful ca pe un colaborator intern care este prezent la fiecare repetiție, „care nu doar oferă un spațiu de joc, ci gândește în termeni de spectacol întreg". Pentru Harag, imaginea scenică, spațiul de joc este mediul concret și locul de desfășurare a regiei, însuși conceptul regizoral în formă întrupată: „imagine, locație, spațiu, chiar și o hartă a relațiilor socio-istorice".[16] Potrivit analizei Annei Halász, scena plină de decoruri a primelor două acte, cu o mulțime de elemente stilistice și de atmosferă, indică faptul că protagonistul încă se mai poate retrage între ziduri solide din calea furtunilor istoriei. Cu toate acestea, angelicul și răbdătorul protector al căminului, al familiei și al compromisului pașnic este chemat să devină un arhanghel al răzbunării din cauza nedreptății ce curmă chiar și viața soției sale. Kolhaas, interpretat de Sándor Héjja, pornește în căutarea dreptății în spiritul legalității, în apărarea căreia intră în conflict cu Nagelschmidt (IMAGINEA A), apoi cu Müller Ferenc (Gyula Péterffy) (IMAGINEA B), iar în cele din urmă recurge la justițiarism armat pentru a-și face dreptate. Scena asediului cetății din ultimul act exprimă esența situației scenice prin distrugerea șocantă și dinamică a întregului decor. Aici, spațiul scenic se extinde și se simplifică până la pereții din spate: toate acestea funcționează ca o metaforă vizuală cu funcție de sintetizare și concluzie, consecință organică a situației dramatice.[17]

Jocul actoricesc

În noua concepție a lui Harag, rolul esențial le revine actorilor: „Dacă actorii nu pot crea atmosferă, nimic nu mai poate compensa această lipsă. Scopul meu este ca totul să se concentreze în actor. [...] Cred că este important ca actorul să «folosească» decorul, să profite la maxim de posibilitățile oferite de decor în cadrul concepției".[18] De fapt, încă dinainte de transferul său la Cluj, odată cu selectarea distribuției pentru drama lui Páskándi (*Tornyot választok* [Îmi aleg turnul], 1973), la care a lucrat ca regizor invitat, el începuse să construiască „echipa Harag" care se potrivea cel mai bine cu ideile sale. Din compania clujeană, Sándor Héjja, Klára Sebők, Zoltán Vadász, György Barkó și Gyula Péterffy au devenit membrii permanenți ai acestui „nucleu dur". Această echipă a fost completată, în următoarele spectacole ale ciclului Sütő, cu Loránd Lohinszky (care l-a jucat pe Kálvin în *Csillag a máglyán* [Steaua pe rug]), invitat de la Târgu Mureș, și cu András Csíky (în rolul lui Káin în *Káin és Ábel* [Cain și Abel]), transferat de la Satu Mare.[19]

15 Ibid. 175.
16 Halász Anna: A bedeszkázott ég. Harag György Sütő-színpada. *A Hét*, 41/1976. 7.
17 Ibid.
18 Harag György: Darab és rendező. In: Nánay István (ed.): op. cit. 149.
19 În rolurile episodice, „personalități din generația anterioară de actori, cum ar fi Endre Senkálszky, Ilona Dórián, Gerő László sau Éva Balogh, au reușit să se adapteze la stilul de joc parțial nou".

Stilul de joc pe care îl dezvoltă cu și prin ei preia mai multe dintre elementele sale din instrumentele teatrului expresionist, așa cum era deja evident în interpretarea dramei lui Páskándi.[20] În ceea ce privește stridența acestui stil de joc, Harag își mărturisește și îndoielile regizorale în contextul piesei *Floriile unui geambaș*: „Știu că este un spectacol bun, dar lumea în care se petrece era mai crudă decât am prezentat-o noi. M-a reținut faptul că o mie de oameni nu ar putea suporta ceea ce ar mai trebui adăugat la spectacol pentru autenticitate".[21]

Ecoul critic pare să sugereze că, pe alocuri, a fost prea mult chiar și ceea ce a rămas. Spectacolul este zgomotos și impresionant inclusiv din punct de vedere vizual; „sângele, vopseaua roșie aplicată cu bidonul" provoacă un efect neașteptat și șocant.[22]

Scenografia și sunetul

În treimea din spate a scenei se află o structură imensă de grinzi. Poarta bătută cu fier, ferestrele cu jaluzele și curtea înconjurată de gardul din scânduri dau iluzia siguranței depline. În acest cadru, excluderea lumii exterioare pline de conflicte, retragerea în viața privată, protejarea vieții de familie sunt argumente irefutabile care susțin perspectiva lui Luther în dezbaterea Kolhaas-Nagelschmidt. Jocul copilului de-a v-ați ascunselea în curte, urmat de dialogul lui Kolhaas cu soția sa (Klára Sebők) – o declarație de dragoste coregrafiată pe *Cântarea Cântărilor* –, transformă lumea din spatele porții într-o idilă atemporală (IMAGINEA C). Toate acestea însă „prevestesc deja iminenta și amenințătoarea tragedie, căci atâta armonie «dizolvată în pace» într-o dramă nu poate fi decât un preludiu tragic".[23]

Decorul, recuzita și costumele creează sugestiv cadrul vizual sumbru al unei intrigi care se transformă în tragedie; „toate elementele sunt confecționate din materiale grele, cu un efect apăsător, întunecat și sumbru. Lemn de esență tare, fier, staniu și plumb pretutindeni." Costumele sunt adaptate la viziunea regizorală în ceea ce privește culoarea, croiala și materialele, fiind „confecționate din țesături grele, piele, lanțuri, fier și zdrențe".[24]

Ritmul piesei este creat de regizor prin „logica pendulară" a scenelor, care trec de la o extremă la alta, în contrapunct ca stare de spirit. Un exemplu grăitor în acest sens este motivarea regizorală a scenei asediului cetății (prima scenă din al treilea act): după ospățul stăpânului din Tronka, cel care i-a confiscat caii lui Kolhaas, și al funcționarilor care i-au acoperit fărădelegea, urmează o binecuvântare a mesei

Vezi: Kántor Lajos – Kötő József: *Magyar színház Erdélyben 1919-1992*. București, Editura Kriterion, 1994. 117.

20 Páll Árpád: *A szó és a látvány*. Târgu Mureș, Custos, 1995. 141.

21 Harag György: Színház és közönség. In: Nánay István (ed.): op. cit. 165.

22 Halász Anna: op. cit. 7.

23 Metz Katalin: *Forgószélben. Harag György, a rendező mágus*. Budapest, OSZMI, 1998. 51.

24 Illés Jenő: Sütő András és Harag György színpadi találkozása. In: Nánay István (ed.): op. cit. 204.

și o rugăciune comună, care – perfect autentificată de jocul actoricesc – se transformă în scurt timp într-o bacanală. Victima dorinței lor nestăvilite, Sora Antónia, se refugiază în sinucidere, dar nici măcar acest gest nu oprește desfrâul pentru mai mult de o clipă; spiritul dezlănțuit revine, iar la apogeu, cronometrat dramaturgic la perfecție, „poarta bubuie și se rupe – Kolhaas și Nagelschmidt sosesc cu trupele lor. [...] În loc de bătălie și lupte cu săbii, Harag surprinde esența situației dramatice și teatrale într-o singură imagine: bubuitura porții doborâte reprezentase deja întregul proces și rezultatul luptei în sunet, imagine și ca rezultat”.[25] În urma acestei scene, sosirea lui Luther (Gerő László) oferă cel mai strălucit exemplu de *deus ex machina*. Adăugând argumentelor autoritatea sa carismatică, el salvează domnii petrecăreți de răzbunarea lui Kolhaas, promițându-i acestuia repararea prejudiciului suferit pe cale legală și liberă trecere pentru trupele sale. Cele două mari scene contrastante din final au loc într-un spațiu deja golit, vast și aparent fără fund: depunerea armelor și raza de speranță a reparației legale în castelul în ruină – și în schimb, în final, condamnarea la moarte a lui Kolhaas și cuvintele de rămas-bun sub spânzurătoarea din piața principală pustie a cetății princiare. De fapt, nu asediul cetății, ci acest testament este cel care marchează adevărata evadare a lui Kolhaas din „refugiul limitat al vieții private”[26] și despărțirea de iluziile sale anterioare.

Finalul este ambivalent: „peretele din spate se ridică și acolo se află deja spânzurătoarea (IMAGINEA D). Tot ce rămâne este îngrijorarea pentru viitor: copilașul și calea münzeriană. Două certitudini.”[27] Cuvântul de rămas-bun al lui Kolhaas de la Nagelschmidt, căruia îi încredințează creșterea unicului său copil, integrează simbolul temerii pentru familie și pentru rebeliunea münzeriană într-o singură formulă valorică. Replica finală a dramei este, de fapt, o metaforă pentru paradoxul rebeliunii creatoare de cămin, un oximoron: Nagelschmidt, împovărat de grija copilului care i-a fost încredințat, pornește spre Münzer pe *drumul spre casă*.[28] Această formulă paradoxală respectă principiul „dialogului devenit conținut”, a cărui esență este – în cuvintele deja citate ale lui György Bretter – că personajele lui Sütő „vorbesc despre același lucru în două feluri. Rezultatul dialogului este că doar împreună pot avea dreptate, separat cele două poziții sunt lipsite de sens”.[29]

25 Ablonczy László: Út a bitóhoz. In: Nánay István (ed.): op. cit. 110.

26 „[A]cum nimic nu îl mai leagă, dar nici nu-l susține. Drumul spre Münzer nu mai suportă niciun fel de decorațiune. [...] cel care îl alege, pleacă pe propriul risc, într-un spațiu neumblat și încă neluminat.” Halász Anna: op. cit. 7.

27 Ablonczy László: op. cit. 110.

28 Ultimele două cuvinte de la finalul piesei nu se regăsesc în cea mai veche versiune a dramei (*Igaz Szó*, 3/1975. 407). În toate edițiile ulterioare, cuvintele de adio ale lui Kolhaas se încheie cu o paradoxală validare a căii münzeriene: „Aia-i calea cea bună. Cea mai scurtă. *Care duce acasă.*” Conform înregistrării video a spectacolului, Harag a folosit prima versiune a textului, cea menționată mai sus, astfel încât aici Kolhaas nu rostește încă ultima propoziție care numește calea münzeriană „calea spre casă” – ceea ce poate fi văzut ca o cheie a interpretării dialectice.

29 Bretter György: op. cit. 225-228.

Istoria efectelor spectacolului

Atmosfera euforică a premierei și succesul ulterior sunt consemnate în jurnalul coordonatorului de scenă, citat de Adrienne Darvay Nagy.[30] Poate cea mai convingătoare dovadă a succesului de public este faptul că spectacolul a supraviețuit un deceniu pe scena clujeană:[31] în 3 aprilie 1985, reînnoirea jubiliară a piesei a reprezentat și un rămas-bun al piesei și al regizorului, pe atunci deja grav bolnav, de la publicul clujean.[32] Primele trei opere ale ciclului dramatic au fost canonizate ca o trilogie în conștiința publică literară și teatrală autohtonă și din Ungaria.[33] Întreaga trilogie a fost jucată de două ori în trei seri consecutive: în iarna anului 1979 acasă, la Cluj (2-4 februarie), și un an mai târziu, între 30 ianuarie și 6 februarie 1980, în cadrul unui turneu al teatrului în Ungaria.

Doar înregistrările de televiziune au avut un impact comparabil cu cel al spectacolului invitat în Ungaria: înregistrarea difuzată în cadrul emisiunii în limba maghiară a Televiziunii Române la sfârșitul lunii septembrie 1976 a făcut cunoscută regia lui Harag în toată țara.[34] În România, apogeul succesului lui Harag a fost recunoașterea profesională unanimă.[35]

Prima perioadă a istoriei diferitelor montări ale piesei, cea de dinainte de 1989, a fost rezumată de Anna Földes cu subtitlul „Al zecelea *Geambaș*".[36] Studiul face bilanțul spectacolelor vizionate în Ungaria pe baza experienței proprii de spectatoare și descrie punerile în scenă ale piesei de peste hotare pe baza cronicilor.[37] Sinteza acoperă, de asemenea, o parte dintre spectacolele în limbi străine: menționează

30 Darvay Nagy Adrienne: op. cit. 98-99.

31 Cele mai importante schimbări în distribuție pe parcursul a zece ani: cu ocazia colocviului de teatru de la Sfântu Gheorghe (aprilie 1978), László Czikéli a preluat cu brio rolul lui Nagelschmidt. Gyula Péterffy, care a decedat în timpul turneului de iarnă din Ungaria din 1980, a fost înlocuit de András Csíky, și apoi de Simon Tamás în rolul lui Müller. Éva Balogh, decedată în mod tragic, a fost înlocuită de Lujza Orosz, în timp ce Ilona Á. Toszó i-a luat locul Rékái Nagy, plecată la Budapesta, în rolul Surorii Antónia. Kántor Lajos – Kötő József: op. cit. 116.

32 Kántor Lajos: op. cit. 94. András Sütő relatează în jurnalul său despre reacția publicului la spectacolul jubiliar (vezi însemnarea sa din 3 aprilie 1985 in: Sütő András: *Heródes napjai. Naplójegyzetek az erdélyi magyarok exodusáról, 1984-1987*. Debrețin, Csokonai Kiadó, 1994).

33 Vezi mai pe larg: Lázok János: Trilógia vagy tetralógia? In: Lázok János: *Sütő András drámatrilógiája*. Târgu Mureș, Custos – Mentor, 1997. 85-95.

34 Halász Anna: Ünnepi alkalom. *A Hét*, 1 octombrie 1976. 4. Programul maghiar al RTV a prezentat drama în interpretarea Teatrului Maghiar de Stat Cluj. Datorită lui Schneider Tibor, am avut posibilitatea de a viziona un fragment de 40 de minute din această înregistrare – al treilea act al spectacolului. Doresc să îi mulțumesc pe această cale colaboratorului TVR București pentru acest ajutor.

35 La primul festival național al teatrelor naționale din România (Sfântu Gheorghe, aprilie 1978), *Geambașul* clujean a fost distins cu premiile pentru cel mai bun spectacol, cea mai bună regie și cel mai bun actor (Sándor Héjja). Sursa: Díjazottak. *Megyei Tükör*, 24 aprilie 1978. 1.

36 Földes Anna: A veszteség is fegyver. A tizedik *Lócsiszár. Színház*, 1/1988. 10-17.

37 Premiere înainte de 1989 în Ungaria: Gábor Zsámbéki, Kaposvár, 1974; János Sándor, Teatrul „József Attila", Budapesta, 1977; Ottó Ádám, Teatrul „Madách", Budapesta, 1986; László Gali, Eger, 1987. În

punerea în scenă a două traduceri diferite în limba română, însă omite datele privind traducerea și punerea în scenă a operei în limba engleză.[38] Din 1990 până în 2020 drama a avut opt premiere, dintre care cinci în Ungaria (Debrețin, Békéscsaba, Komárom, Győr, Teatrul Național Budapesta) și trei în teatrele maghiare din afara Ungariei (Satu Mare, Târgu Mureș, Novi Sad).[39] Piesa a fost prezentată și ca dramă de televiziune în 1985, în regia Évei Zsurzs.[40]

teatrele maghiare de peste hotare: György Harag, Cluj, 1975; Emőd Takáts, Komárno, 1979; János Sándor, Subotica, 1985.

38 Spectacole în limbi străine: (în limba română) Dan Alecsandrescu, *Floriile unui geambaș* (traducere de Tudor Balteș), Târgu Mureș, 1978; János Taub, *Floriile unui geambaș* (traducere de Veronica Bârlădeanu), București, Bulandra, 1980; (în limba engleză, citire pe roluri): Pamela Caren Billig, *Palm Sunday of a Horse Dealer* (traducere de Jenő Brogyányi), New York, Threshold Theater, 1976.

39 Premiere după 1989 în Ungaria: Gábor Berényi, Debrețin, 1990; Béla Merő, Békéscsaba, 2005; Andor Lukáts, Komárom, 2007; János Ács, Győr, 2009; István Znamenák, Teatrul Național, Budapesta, 2011. Premiere în teatrele maghiare de peste hotare după 1989: Levente Kovács, Satu Mare, 1990 (spectacol interzis în timpul repetițiilor în anul precedent); László Babarczy, Novi Sad, 1994; Attila Béres, Târgu Mureș, 2003.

40 *Egy lócsiszár virágvasárnapja* (dramă de televiziune în limba maghiară, color, 107 minute, 1985). Disponibil în biblioteca digitală a Arhivei Naționale a Audiovizualului din Ungaria: http://nava.hu/id/813926/.



IMAGINEA A:
Sándor Héjja (Mihály Kolhaas), Zoltán Vadász (Nagelschmidt). Fotografie: Ferenc Csomafáy, 1975. Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA B:
Gyula Péterffy (Ferenc Müller), Sándor Héjja (Mihály Kolhaas). Fotografie: Ferenc Csomafáy, 1975. Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA C:
Sándor Héjja (Mihály Kolhaas), Klára Sebők (Lisbeth). Fotografie: Ferenc Csomafáy, 1975. Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA D:
Sándor Héjja (Mihály Kolhaas), Zoltán Vadász (Nagelschmidt), György Barkó (Herse), Gyula Péterffy (Ferenc Müller). Fotografie: Ferenc Csomafáy, 1975. Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.

AȘA CUM SE POATE

Elemér Kincses: *Dogorește soarele asupra lui Seneca,* 1978

▪

ISTVÁN NÁNAY

Piesa Dogorește soarele asupra lui Seneca*, scrisă în 1970 și prezentată opt ani mai târziu, este prima parte a unei trilogii de drame cu temă antică. Motivul principal al întârzierii premierei este problematica operei: în centrul dezbaterii dintre Seneca, ulterior forțat să se sinucidă, și elevul său, Nero, se află conflictul dintre putere și moralitate, tiranie și intelectualitate, iar asemănarea între comportamentul și raționamentul lui Nero și ideologia și practica regimului ceaușist este clară.*

Titlu: Ég a nap Seneca felett. *Data premierei:* 20 octombrie 1978. *Locul premierei:* Teatrul de Nord Satu Mare. *Regizor:* Kincses Elemér. *Autor:* Kincses Elemér. *Scenografie:* Kemény Árpád. *Companie:* Secția maghiară a Teatrului de Nord Satu Mare. *Distribuție:* Ács Alajos (Seneca), Boér Ferenc (Nero), Elekes Emma (Paulina), Bokor Ildikó (Poppeea), Benczédi Sándor (Spector), Kisfalussy Bálint (Vicius), Kocsis Antal (Soldatul I), Fülöp Zoltán (Soldatul II), Szélyes Ferenc (Appius).

Contextul cultural teatral

Secția română a fost înființată la Satu Mare în 1969, iar de atunci Teatrul Maghiar de Stat Satu Mare a fost redenumit Teatrul de Nord. După directorul fondator, György Harag, András Csíky a condus teatrul din 1960, dar a demisionat din funcție în semn de protest față de divizarea secțiilor. Crezul său de director – „a merge până la zid", adică prin spectacole a spune tot ceea ce nu este încă interzis – nu putea fi continuat, deoarece începuse construcția sistematică a dictaturii lui Ceaușescu. Alajos Ács, succesorul lui Csíky, a fost nevoit să mențină în viață trupa și teatrul în limba maghiară între 1969 și 1979, pe fondul condițiilor politice și economice din ce în ce mai aspre. El a condus în spiritul ideologiei, „așa cum se poate", adică a fost nevoit să facă compromisuri, uneori mai mici, alteori mai mari, în legătură cu programele și cu regizarea spectacolelor. Sub conducerea sa, pe lângă regizorii angajați, teatrul le-a oferit din ce în ce mai multe sarcini de regizor actorilor săi, regizorilor invitați. Astfel, în 26 ianuarie 1977 a fost prezentată piesa lui Peter Hacks *Columb sau în numele corabiei*, pusă în scenă de Elemér Kincses, aflat atunci la începutul carierei sale. Succesul acestui spectacol a stat la baza unei noi invitații pentru Kincses, iar de data aceasta a fost aleasă piesa regizorului, care îi fusese recomandată lui Alajos Ács în 1975 de scenograful Árpád Kemény. Elemér Kincses și-a pus în scenă la Satu Mare propria dramă.[1] Piesa *Dogorește soarele asupra lui Seneca*, scrisă în 1970 și prezentată opt ani mai târziu, este prima parte a unei trilogii de drame cu temă antică.[2] Motivul principal al întârzierii premierei a fost problematica operei: în centrul dezbaterii dintre Seneca, ulterior forțat să se sinucidă, și elevul său, Nero, se află conflictul dintre putere și moralitate, tiranie și intelectualitate, iar asemănarea între comportamentul și raționamentul lui Nero și ideologia și practica regimului ceaușist este clară.[3] În cele din urmă îndelungatul efort diplomatic al lui Alajos Ács, directorul secției maghiare, a făcut posibilă punerea în scenă a spectacolului.[4] Cadrul

1 Kötő József: Kutyakötelesség elmenni a falig. In: Csirák Csaba: *Hatvan év krónikája.* I-II. Satu Mare. Compania „Harag György" a Teatrului de Nord. 2014. I. 47.

2 Între 1981 și 1986 a fost realizat spectacolul *Marathon*, iar în 1988, spectacolul *Trójában hull a hó* [Ninge peste Troia].

3 La acest lucru face aluzie și criticul de la *Teatrul*, Constantin Cubleșan: „Un remarcabil debut în dramaturgie realizează Elemér Kincses cu piesa *Dogorește soarele asupra lui Seneca*, o parabolă inspirată din lumea Romei antice, despre putere și tiranie, având oarecare rezonanțe polemice care amintesc maniera de teatru a unui Camus, din *Caligula*, fără a atinge, bineînțeles, aceeași amploare a desfășurării și profunzime a dezbaterii. Textul în discuție, scris și conceput anume ca partitură de spectacol, se așază în seria unei literaturi angajate deschis, cu manifeste implicații politice în contemporaneitate." Constantin Cubleșan: Dogorește soarele asupra lui Seneca. *Teatrul*, decembrie 1978. 29.

4 Al doilea spectacol montat la Satu Mare de Elemér Kincses a avut loc în stagiunea 1978-1979. Pe lângă *Dogorește...*, în acea stagiune s-au jucat comedia *Sári bíró* [Primarul Sári] a lui Zsigmond Móricz:, recitalul literar *Hangok az arénából* [Voci din arenă], autor József Méliusz, comedia muzicală *Mi, férfiak* [Noi, bărbații] de György Méhes, Mária Majláth, Kálmán Fülöp, *Tango* de Mrożek,

de funcționare al lui Alajos Ács a fost definit în principiu prin două evenimente de partid: unul a fost conferința din 1965 a Uniunii Scriitorilor din Republica Populară Română, iar celălalt a fost publicarea celor șaptesprezece puncte ale „Tezelor din iulie" în 1971.[5] A fost nevoit să manevreze printre aceste regulamente, fie că voia să prezinte piese de Euripide, fie de autori maghiari. Deceniul administrației sale s-a încadrat sub un arc dramatic care dezvăluie multe despre istoria tiraniei, începând cu *Caligula* lui Camus (a cărei prezentare fusese pregătită încă de Csíky), continuând cu *Apărarea lui Socrate* de Platon și încheindu-se cu această piesă de Kincses.

Textul dramatic, dramaturgia

Acțiunea piesei lui Elemér Kincses se desfășoară într-o singură zi și într-o singură locație, este unitară și se încadrează în narațiunea-cadru a unui vis. Seneca visează că trebuie să se sinucidă din ordinul lui Nero, iar când se trezește, soldații sunt într-adevăr acolo, cu acest ordin. Acțiunea evocă evenimentele acestei zile imaginate, când în confruntarea filozofică finală dintre Nero și Seneca, reprezentând puterea deplină contra umanismului intelectual neputincios, conflictul este exacerbat până la extrem.[6] Totuși, lupta dintre cei doi reprezintă mai mult de atât, deoarece în

drama *Viața unei femei* de Aurel Baranga, comedia *Gaițele* de Alexandru Kirițescu și, bineînțeles, cabaretul de Revelion și spectacolul politic festiv. Sursă: Csirák Csaba: op. cit. 465-470.

5 Conferința din 1965 a Uniunii Scriitorilor din Republica Populară Română a făcut apel la artiștii creatori (și nu numai la scriitori) să „înfățișeze conflicte autentice și problemele fundamentale ale realității, folosind diverse mijloace stilistice și conceptul simbolului realist, pentru a prezenta procesele istorice cu o mare putere de generalizare". Această teză a făcut posibilă prezentarea la Satu Mare a unor opere clasice și moderne precum *Pescărușul* lui Cehov, *Nora* lui Ibsen, *Azilul de noapte* a lui Gorki, *Tartuffe* a lui Molière și *Henric al IV-lea* a lui Pirandello, *Caligula* lui Camus, *Apărarea lui Socrate* de Platon sau *Casa sărbătorilor* a lui Sándor Kányádi. Dar așteptările autorităților au devenit din ce în ce mai stricte, și astfel s-a îngreunat prezentarea unei imagini personalizate a trupelor în cadrul teatrului. „«Tezele din iulie» din 1971 au fost formulate după vizita lui Ceaușescu în China, sub influența revoluției culturale de acolo. Acestea au îndreptat propaganda puterii în direcția mitului naționalist, a «revoluției culturale» a cultului proletar și a cultului personalității. În spiritul tezelor, comitetul executiv al partidului a prescris un control sporit asupra instituțiilor culturale și educaționale. Activitatea de creație teatrală a fost influențată în mod decisiv de faptul că cenzura și-a dat seama că textul dramatic nu este același cu spectacolul însuși, și astfel a început epoca controlului total al teatrelor. În paralel cu perfecționarea mecanismului de control și opresiune al guvernului, spațiul culturii maghiare din România s-a restrâns treptat. Nicolae Ceaușescu, cel care a creat ideologia statului-națiune, a dat startul asimilării depline și totale. Au fost stabilite teme interzise: anticomunismul, istoria maghiară, conținutul religios. Guvernul s-a așteptat de la cultură ca aceasta să ajute la formarea unui «nou tip de om». Modelul teatrului de autoapărare s-a format potrivit principiului «așa cum se poate»." Kötő József: op. cit. 49-50.

6 „În prolog Seneca deplânge distrugerea Romei și capriciile lui Nero, strigându-și plângerile prin uși pentru ca și cei care s-ar afla în spatele acestora să le poată auzi. Apoi se întinde pe iarbă și începe spectacolul propriu-zis. Scena este întunecată și goală, doar câte-o ușă se deschide puțin, lăsând o lumină puternică și deranjantă să pătrundă prin crăpătură. Se aud vocile soldaților în timp ce se încurajează reciproc ca cineva să îi transmită lui Seneca ordinul lui Nero. Aflăm des-

final amândoi întruchipează aceeași ordine, ideologie și moralitate.[7] Dar Nero nu mai are nevoie de învățătorul său, așa că vine cu ideea de a-l discredita și a-l lichida.[8] Cea mai clară dilemă morală a dramei este identitatea celui responsabil în mai mare măsură pentru distrugerea Romei: Nero, care poate face orice, fiindcă toate dorințele sale sunt îndeplinite, sau Seneca și ceilalți ca el, care se supun oricărei dorințe a împăratului, dând din cap, aplaudând și zâmbind la fiecare capriciu al acestuia.

Regia

Elemér Kincses și-a început cariera de regizor ca un creator promițător al teatrului de limbă maghiară din România, cu o abordare modernă; în contrast cu majoritatea teatrelor transilvănene, care considerau limba maghiară prioritatea maximă în teatru, prezintă o abordare artistică ce se construiește tot din text, dar este mai expresivă. Această abordare a caracterizat și punerea în scenă a piesei *Dogorește soarele asupra lui Seneca*.[9] Regizorul și-a respectat propriul text, adică a lăsat în esen-

pre antecedente și cunoaștem caracterul filozofului din replicile soldaților și, mai târziu, ale unuia dintre elevii lui Seneca, Appius. Seneca ia notă de ordin și se pregătește să moară. Nero apare brusc pe scenă și între cei doi bărbați începe o dramă care cu greu poate fi descrisă în cuvinte. Nero se joacă cu Seneca, retrage ordinul de execuție pentru o zi și chiar l-ar grația, dacă Seneca, în rolul împăratului, ar putea dovedi acuzațiile sale împotriva lui Nero și ar pune în aplicare cel puțin o măsură care să servească cu adevărat interesele Romei, fără vărsare de sânge. Încercarea eșuează, iar Seneca, purtând mantia împăratului, este ucis de unul dintre studenții săi în locul lui Nero." Nánay István: Erdélyi színházakban. *Színház*, 3/1979. 39.

7 „Una dintre caracteristicile fundamentale ale structurilor de putere se manifestă astfel: ocultarea alterității lor, înșelarea sau liniștirea poporului că toate acțiunile sistemului sunt necesare, legale și în beneficiul cetățeanului. Nero se poate lăuda în fața romanilor fără a fi pedepsit, și cu cel mai obraznic cinism le poate spune în față celor care suferă sub stăpânirea lui: «Împăratul nu este medicul, ci zeul Romei», căci predecesorii săi făcuseră deja poporul să accepte îndumnezeirea tiranului. Condițiile potrivite pentru manipularea puterii nu au dispărut nici în secolul nostru. Iar vrând-nevrând, intelectualii din toate timpurile au slujit și au creat bazele ideologice pentru aceste înșelăciuni, câteodată «fără vină», chiar și intelectualii onorabili și respectați precum Seneca". Zsehránszky István: A császár és költője. *A Hét*, 3 noiembrie 1978. 4.

8 „Nero a învățat deja de la Seneca tot ce avea nevoie pentru a-și exercita puterea, se plictisește de repetarea principiilor sale morale (înțelepciune, curaj, moderație) și de personalitatea sa, dar două lucruri îl fac să ezite să scape de el: Seneca este foarte popular în oraș, iar legăturile emoționale dintre cei doi nu s-au rupt încă, deoarece învățătorul său i-a fost alături chiar și în momentele sale cele mai depravate. De aceea trebuie să-l discrediteze pe Seneca, să-i dea putere pentru a-și face complicitatea evidentă în ochii altora, și să-l împingă până în punctul în care el însuși să comită un atentat împotriva împăratului, căci atunci îl poate trata ca pe un ucigaș. Seneca, desigur, eșuează. În timpul domniei sale de o zi, el provoacă o serie de dezastre, măsurile lui bine intenționate sunt exact la fel de improvizate, iresponsabile și «imperiale» ca ale lui Nero și ajunge la cel mai jos nivel ca ființă umană când îl alungă pe împărat în piață, printre oameni." Ibid.

9 „Tânărul Elemér Kincses este un regizor care, mai mult decât oricare dintre colegii săi, abordează jocul scenic dinspre textul scris (totuși, fără ca această abordare să subordoneze jocul textului). Viziunea sa regizorală și organizarea acțiunii scenice sunt la fel de conștiente și de riguros planificate precum construcția textului și complexitatea dramei. Nu permite niciun milimetru și niciun moment de dezordine pe scenă. Bazându-se pe text, el desfășoară micro-situațiile ac-

ță neschimbate dialogurile lungi și astfel nerestrânse în unele cazuri (mai ales în scenele personajelor mai puțin semnificative), dar, în același timp, a compus imagini puternice și ambigue.[10] A prezentat caracterul, comportamentul personajelor și motivațiile interne din spatele acestuia (asumate vizibil și evident la Nero și ascunse disciplinat la Seneca), la cei doi poli ai dramei, printr-un set extrem de diferit de instrumente actoricești (IMAGINEA A). În același timp, s-a asigurat că cei doi nu devin personaje unidimensionale, oferind momente în care atât Alajos Ács, cât și Ferenc Boér prezintă o față diferită a caracterului jucat.[11]

țiunii ca și cum acestea s-ar petrece de la sine, ca niște explozii. Textul său este detaliat, montarea în schimb evidențiază fragmente de text în acțiuni fizice ca niște fulgere. Prezintă un grad înalt de expresivitate, fără generalizări expresioniste. În mai mare măsură decât dramaturgia lui, arta sa regizorală se caracterizează prin rațiune și analiză, consistență încăpățânată. Totuși, în actul al doilea [...] munca actoricească este mai sumară. Alajos Ács declamă parcă mai mult decât în prima jumătate a spectacolului, Ferenc Boér se îndreaptă ușor spre portretizarea unui caz psihiatric, iar pe Sándor Benczédi schimbarea stilului dramatic parcă îl constrânge să alerge întruna." Marosi Péter: Milyen nap ég Seneca felett? *Utunk*, 10 noiembrie 1978. 7.

10 „Dramaturgul Kincses folosește excelent tehnica contrapunctului. Când «eroii» sunt copleșiți de fervoarea retorică sau de pasiune, el recurge de fiecare dată la o răsturnare de situație cu efect de distanțare. Contrapunctarea este și o virtute regizorală a lui Kincses. El creează un spectacol într-adevăr modern. Situațiile care adesea par imposibile pentru oamenii de astăzi, produse de absolutismul și tirania unui singur om chiar în trecutul recent, primesc un contur clar în regia sa. Aș cita doar una, scena cu care se încheie prima parte. După ce a venit cu ideea marelui joc de a-l face pe Seneca împărat pentru o zi, Nero se culcă, doar soldații și agenții civili ai „serviciului de securitate" păzesc rămășițele ospățului de seară. Ei vorbesc despre împărat. Dezbat dacă este normal, dacă este corect (că poate ucide, fără să devină totuși un criminal), când un reflector luminează una dintre cele șapte uși. Toată lumea ia poziția de drepți, pentru că Nero apare și apoi dispare. O nouă conversație, bând din pahare, lumina unui reflector pe o altă ușă, liniște din nou, soldații stând drepți în fața figurii fantomatice a lui Nero. Conversația și băutul continuă, lumina reflectorului este aprinsă din nou, acum îndreptată spre o a treia ușă, paznicii au aceeași reacție, dar nimeni nu stă la ușă." Zsehránszky István: op. cit. 4.

11 Un exemplu pentru a ilustra acest lucru: „Când Seneca devine împărat pentru o zi, îl trimite pe Nero în piață, să vadă el însuși cum simte și gândește poporul. Seneca jucat de Alajos Ács rămâne singur în partea dreaptă a scenei și, pentru o clipă, renunță la comportamentul pe care a fost nevoit să-l adopte ca învățător al împăratului: orice făcea sau dorea acesta, el ducea la bun sfârșit, fără a ține cont de propriile emoții. Dar acum devine o altă persoană. La început, Ács își spune îndoielnic: «Nu credeam că va îndrăzni să iasă. Este un laș». Dar în acest «laș» se exprimă toată ura lui . Apoi începe un crescendo teribil, care nu se manifestă atât prin creșterea volumului, ci mai degrabă în intensitatea interioară și în emoțiile înfățișate: «Laș și necugetat și neîncrezător și egoist și imprevizibil și un ucigaș». Ultima și cea mai teribilă acuzație o urlă deja: «Și împărat». Pauză lungă. Ács descheie în liniște pelerina împărătească purpurie, condensându-și toate speranțele într-o *singură* propoziție – «Dacă există dumnezeu, îl vor ucide.» – și aruncă hlamida pe fotoliul din mijlocul scenei, care servește drept tron imperial. Întuneric. În următoarea scenă devine clar: împăratul stătea ghemuit sub un tufiș și nu avea de gând să iasă în piață." Nánay István: op. cit. 39.

Jocul actoricesc

Spectacolul se centrează asupra lui Seneca și a lui Nero. „Alajos Ács întruchipează filozoful calm, ce nu poate fi scos din sărite (IMAGINEA B). În mod opus, personajul Nero, jucat de Ferenc Boér, este plin de nervi, zvâcnește și tremură (IMAGINEA C). De cele mai multe ori Alajos Ács stă jos sau în picioare calm, iar Boér se mișcă permanent și nu poate rămâne nemișcat nici când stă jos. Simpatia publicului îi revine în mod clar lui Seneca (IMAGINEA D). Totuși, spectatorii intră sub influența adevărului parțial al lui Nero iar și iar, căci personajul lui Boér este uneori patetic de singuratic, alteori odios de capricios, uneori copilăresc de încăpățânat, alteori tiran în mod conștient, uneori un om de stat cu o vedere clară, alteori un stăpân cinic, cu puteri nelimitate."[12] În centrul dramei se află bărbații (IMAGINEA E). Alături de protagoniști, personajele secundare deservesc bine concepția scriitorului-regizor .[13] În acest spectacol rolurile feminine sunt împinse în plan secund (IMAGINEA F). Cu toate acestea, Emma Elekes (Paulina) și Ildikó Bokor (Poppeea) reprezintă figuri pe deplin conturate (IMAGINEA G).

12 Ibid.

13 „Cele șapte personaje secundare deservesc textul lui Kincses și îl pun în scenă la fel de convingător și cu succes precum cele două personaje principale. Actoria lui Alajos Ács este lipsită de instrumente, dar această lipsă de instrumente devine din ce în ce mai plină de măreția umană a simplității și a înțelepciunii, privilegiu rar acordat unui actor în cultura teatrală din România. Interpretarea lui Ferenc Boér este o serie îmbogățită de acțiuni psiho-fizice, gesturi și mimică, toate acestea fiind subsumate ordinii interne a unei singure situații psihologice. În acest caz, stilurile opuse de joc ale lui Ács și Boér nu sunt deranjante. Cât de puțin estompează controlul regizoral al lui Elemér Kincses individualitatea teatrală a lui Alajos Ács și Ferenc Boér! Mai mult decât atât, tocmai acest control al regizorului asigură împlinirea individualității actoricești pe scenă. De aceea, rolurile minore aparținând Emmei Elekes, lui Ildikó Bokor, Sándor Benczédi, Bálint Kisfalussy, Antal Kocsis, Zoltán Fülöp și Ferenc Szélyes pot deveni roluri principale." Marosi Péter: op. cit.; „Excelează în special Sándor Benczédi, care joacă rolul lui Spector, informator de profesie; Bálint Kisfalussy în rolul lui Vicius, care găsește lacune în lege în favoarea lui Seneca; precum și Emma Elekes în rolul soției lui Seneca, Paulina, care dă dovadă de dragoste pură." István Nánay: op. cit.; potrivit lui Adrienne Darvay Nagy, „rolurile secundare au oferit, de asemenea, oportunități mari și au necesitat valoare și modelare deplină. Nu numai portretizarea Paulinei (Emma Elekes), a Poppeei (Ildikó Bokor), a lui Spector (Sándor Benczédi) sau a Soldatului I (Antal Kocsis) au oferit frumoase sarcini actorilor, ci și în celelalte personaje – Appius (Ferenc Szélyes), Vicius (Bálint Kisfalussy) și Soldatul II (Zoltán Fülöp) – mesajul scriitorului-regizor a fost, de asemenea, clar conturat". Darvay Nagy Adrienne: *Bohócruhában.* Târgu Mureș, Editura Mentor, 1998. 134. Aceștia din urmă sunt, „ca să-l citez pe Elemér Kincses, cei ale căror inimi bat diferit, care, atunci când va veni momentul, vor putea gândi și acționa ca unul. Cei care sunt maturizați în timp de suferință. Eu îi susțin – pe umaniștii în acțiune. Pentru că umanismul îl protejează pe om împotriva a tot ceea ce este inuman". Kincses Elemér: Villanások – munka közben. In: *Dogorește soarele asupra lui Seneca* – broșură. Satu Mare. Secția maghiară a Teatrului de Nord, 1978. 2.

Scenografia și sunetul

Trei dintre cele patru scene ale piesei structurate în două părți au loc în grădina casei lui Seneca, iar una în interiorul casei sale, spectacolul însă se desfășoară în același spațiu neutru. Decorul lui Árpád Kemény seamănă mai mult cu o închisoare decât cu un atrium roman. Scena este înconjurată de ziduri înalte pe trei laturi, cu uși rotative pe pereți, șapte în total. Scena este acoperită cu un covor verde aprins. În tot spațiul se află un singur fotoliu. Conform modelelor de costume ale lui Árpád Kemény, Seneca, Spector și cele două femei poartă veșminte albe, lungi până la podea, cu pliuri ample, soldații au haine albe, scurte, care amintesc de vestimentația legionarilor romani, cu pantaloni și veste de piele. Și Nero se îmbracă la fel, dar el poartă și o mantie întunecată, pe care Seneca trebuie să o îmbrace atunci când este forțat să joace rolul de împărat. Și ceilalți poartă pantaloni scurți în loc de tunici.

Istoria efectelor spectacolului

Spectacolul a fost programat de treizeci de ori în stagiunea 1978-1979 (acesta poate fi considerat un număr foarte mare pentru un spectacol de teatru dramatic, la acea vreme). Totuși, nu a fost programat și pentru sezonul următor, dar a câștigat mai multe premii la festivalul Arta Actorului.[14] Principalul motiv al succesului: publicul a înțeles exact despre cine și despre ce este vorba în spectacol. Cu toate acestea, producția nu a avut doar ecou pozitiv, căci a fost raportat la autoritățile competente, atrăgându-se atenția asupra aspectelor problematice din punct de vedere politic ale piesei. Ca urmare a acestor indicații, autorul-regizor a fost nevoit să efectueze mici modificări în text.[15] Spectacolele de la Cluj, Târgu Mureș și București au fost marșul triumfal al companiei. La București, redacția maghiară a Televiziunii Române a înregistrat spectacolul în condiții de studio, dar în 1980 emisiunea deja programată nu a fost difuzată din motive tehnice. Doar un fragment de douăzeci

14 La festivalul desfășurat în iunie 1979 la Satu Mare, pe lângă spectacolul *Interviu* al Ecaterinei Oproiu, prezentat de Teatrul Bulandra din București (regia Cătălina Buzoianu), această producție a câștigat premiul pentru cel mai bun spectacol, Ferenc Boér – Marele premiu de interpretare, și Alajos Ács – Premiu pentru interpretare masculină. Sursă: Ion Pascadi: Satu Mare: Arta actorului și publicul. *România literară*, 19 iulie 1979. 16.

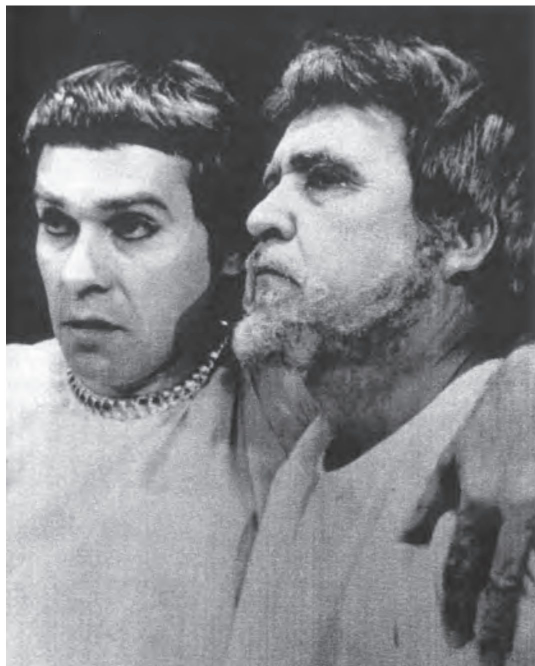
15 Elemér Kincses și-a amintit că al treilea spectacol a fost urmărit de tovarășul Măciuca, ministru adjunct în Ministerul Culturii, care în următoarea zi l-a chemat pe Kincses la minister. [Constantin Măciuca era director în Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Nota redactorilor.] Autorul-regizor s-a deplasat imediat la București, și, când a intrat în cabinetul ministrului adjunct, acesta l-a îmbrățișat și l-a felicitat în șoaptă, dar cu voce tare a rostit cuvinte de mustrare, iar în cele din urmă l-a rugat pe Kincses ca înainte de ultima replică a lui Seneca – „Rațiunea trebuie să trăiască!" – să scrie „Pumnalul, sângele nu rezolvă nimic". Kincses s-a conformat, și așa apare textul în prima ediție a piesei (*Teatrul*, mai 1979) și în volumul care conține trilogia (Elemér Kincses: *Ég a nap Seneca felett*. In: *Trójában hull a hó.* Târgu Mureș, Editura Mentor, 1998). Interviu cu Elemér Kincses, 28.03.2018.

de minute din înregistrare a supraviețuit. Piesa a fost prezentată de secția română a Institutului de Teatru din Târgu Mureș într-o traducere de Zeno Fodor, de teatrul din Galați și de Radio București.[16] În Ungaria nu s-a jucat. În 1997, Elemér Kincses și-a regizat drama și la Subotica.[17]Autorul a pus în scenă celelalte două piese ale trilogiei, *Trójában hull a hó* [Ninge peste Troia], la Satu Mare, în 1981, și *Marathon*, la Târgu Mureș, în 1991.[18]

16 Varianta radio românească (difuzată în 28.08.2013) a fost regizată de Leonard Popovici, iar rolurile principale au fost interpretate de doi actori români de seamă, Constantin Codrescu (Seneca) și Ștefan Iordache (Nero).

17 Secția maghiară a Teatrului Popular din Subotica, 28.11.1997. Decor: István Hupkó. Costume: Milanka Berberović, invitat. Distribuție: Károly Sinka, invitat, Levente Törköly, invitat, Gabriella Jónás, Katalin Lenner, studentă, Zoltán Molnár, László Bartók, invitat, Sándor Kátó, invitat, Zoltán Póka, Gertrúd Fridrik, studentă. Sursă: Rozália Brestyánszki Boros: *Decennium*. (Trupa Maghiară a Teatrului Popular din Subotica 1995-2005) Újvidék/Novi Sad, Editura Forum, 2005. 94. Teatrul Popular a trebuit să fie reînviat din nimic în 1995 (după înlăturarea regizorului-director Ljubiša Ristić, care a ruinat și a distrus instituția). Această sarcină i-a revenit actriței Gabriella Jónás, care a încercat să prezinte spectacole cu doi, apoi cu patru actori, precum și cu invitați și studenți. Regia lui Kincses a fost pus în scenă în cel de-al treilea mandat al directoarei, iar piesa a fost jucată doar de șapte ori. Zsuzsanna Franyó a spus despre spectacol: „Îmi voi aminti pentru multă vreme de modificările flagrante ale lui Levente Törköly și de duplicitatea lui trădătoare. Törköly trăia realitatea. Ceilalți actori jucau timpul istoric al Romei. Din cauza acestei diferențe între stilurile de joc, ultima propoziție a lui Seneca suna goală: « Rațiunea trebuie să trăiască!»". Franyó Zsuzsanna: A toll és a tőr. *Magyar Szó*, 4 decembrie 1997. 11.

18 *Ninge peste Troia*. Teatrul de Nord Satu Mare. 06.11.1981. Decor și costume: Árpád Kemény. Distribuție: Iván Dengyel, Alajos Ács, József Czintos, Bálint Kisfalussy, Sándor Benczédi, István Török, Miklós Tóth-Páll, Zoltán Fülöp, Ferenc Szélyes; *Maraton*. Teatrul Național Târgu Mureș. 15.02.1991. Decor și costume: Klára Labancz: Distribuție: Loránd Lohinszky, László Tarr, István Ferenczy, László Csergőffy, József Nagy, László Kilyén, László Hunyadi, György Kárp, András Györffy, Csilla Póka, studentă, István Nagy, Attila Gáspárik, Mária Szabó, Ferenc Székely, János Henn, János Szöllősi, István Gadó. În timp ce piesa anterioară, a cărei acțiune se desfășoară în calul troian și se centrează asupra neînțelegerilor dintre soldații greci, precum și piesa *Dogorește soarele asupra lui Seneca* au fost reacții la condițiile politice contemporane, premiera piesei *Marathon*, care tratează conflictul dintre artist și putere, a fost amânată atât de mult, încât, după schimbarea regimului, autorul a fost nevoit să adauge trei noi scene, dar acest lucru nu a făcut producția mai puțin generalizată și publicistică.



IMAGINEA A:
Ferenc Boér (Nero), Alajos Ács (Seneca).
Fotografie: Gheorghe Iancu (1978).
Sursa: Arhiva Teatrului de Nord
din Satu Mare.



IMAGINEA B:
Alajos Ács (Seneca),
Ferenc Szélyes (Appius).
Fotografie: Gheorghe Iancu (1978).
Sursa: Arhiva Teatrului de Nord
din Satu Mare.



IMAGINEA C: Zoltán Fülöp (Soldatul II), Antal Kocsis (Soldatul I), Sándor Benczédi (Spector), Alajos Ács (Seneca), Ferenc Boér (Nero). Fotografie: Gheorghe Iancu (1978). Sursa: Arhiva Teatrului de Nord din Satu Mare.



IMAGINEA D: Alajos Ács (Seneca). Fotografie: Gheorghe Iancu (1978). Sursa: Arhiva Teatrului de Nord din Satu Mare.



IMAGINEA E: Sándor Benczédi (Spector), Antal Kocsis (Soldatul I), Alajos Ács (Seneca), Emma Elekes (Paulina), Zoltán Fülöp (Soldatul II). Fotografie: Gheorghe Iancu (1978). Sursa: Arhiva Teatrului de Nord din Satu Mare.



IMAGINEA F: Bálint Kisfalussy (Vicius), Alajos Ács (Seneca), Emma Elekes (Paulina), Ferenc Boér (Nero), Ildikó Bokor (Poppeea). Fotografie: Gheorghe Iancu (1978). Sursa: Arhiva Teatrului de Nord din Satu Mare.



IMAGINEA G: Ferenc Boér (Nero), Ildikó Bokor (Poppeea), Emma Elekes (Paulina), Alajos Ács (Seneca).
Fotografie: Gheorghe Iancu (1978). Sursa: Arhiva Teatrului de Nord din Satu Mare.

ESEU TEATRAL DESPRE NATURA VIOLENȚEI

Alexandru Colpacci: *Tango,* 1979

▪

KINGA BOROS

„Moștenirea de operetă" care a modelat teatrul local timp de decenii și programul literar care a fost încorporat în aceasta au făcut din teatrul orădean o „scenă pentru jocuri vesele și poezie", ceea ce a fost mult timp un punct de referință pentru critici în evaluarea naturii spectacolelor companiei. Punerea în scenă a lui Alexandru Colpacci a piesei Tango *a fost o soluție de reconciliere a acestei duble așteptări, introducând actori care se simțeau mai bine în stilul de joc al comediei muzicale în lumea teatrului absurd, complet nouă pentru aceștia. Prin tematizarea naturii terorii, spectacolul a formulat o critică a regimului actual, dar a încercat să și înlăture suspiciunile în acest sens, ale autorităților.*

Titlu: Tangó. *Data premierei:* 26 septembrie 1979. *Locul premierei:* Teatrul de Stat Oradea. *Regizor:* Alexandru Colpacci. *Autor:* Slawomir Mrożek. Traducător: Kerényi Grácia. *Scenografie:* Bíró I. Géza. *Costume:* Tatiana Manolescu-Uleu. *Asistent de regie:* Lavotta Károly. *Companie:* Secția maghiară a Teatrului de Stat Oradea. *Distribuție:* Kakassy Ágnes (Eugenia), Szabó Lajos (Eugen), Miske László (Stomil), Bányai Irén (Eleonora), Darkó István (Artur), Csoma Judit (Ala), Técsy Sándor (Edek).

Contextul cultural teatral

Afirmația despre absurd a lui János Elbert din prefața la *Tango*, publicată în limba maghiară pentru prima dată în numărul din iulie 1967 al revistei *Nagyvilág*, este deosebit de adevărată pentru comunitatea de creatori de teatru și spectatori din Oradea: „din istoria și din practica de până acum a teatrului au lipsit în mare măsură astfel de eforturi”.[1] Lipsea întreaga tradiție din spatele absurdului est-european,[2] precum și aria de interpretare.[3] Cauzele sunt complexe. Viziunea asupra lumii și instrumentele formale ale absurdului nu puteau fi integrate nici în stilul obligatoriu la nivel național al realismului socialist, nici în limbajul „scenei literare muzicale moderne” ce caracteriza teatrul din Oradea.[4]

Scena orădeană din a doua jumătate a secolului al XX-lea a fost puternic influențată de „moștenirea operetei”.[5] Sub conducerea artistică a regizorului László Gróf (1948-1967) a continuat să fie prezentată o operetă pe an, în ciuda faptului că repertoriul era strict controlat după naționalizarea din 1948.[6] Deși această rată a însemnat o scădere extraordinară în comparație cu stagiunile precedente,[7] importanța persistentă a genului în Oradea este dovedită de faptul că, prin contribuția direc-

1 Elbert János: A *Tangó* elé. *Nagyvilág*, 7/1967. 1005.

2 „Witkacy și Gombrowicz sunt prezenți în Mrożek, așa cum și Przybyszewski și Wyspiański, Chwistek, Carnap și futuriștii au fost prezenți în Witkacy.” Jan Kott: *A lehetetlen színház vége*. Budapesta, OSZMI, 1997. 469.

3 În cronica premierei din 1985 a spectacolului *Tango* de la Teatrul din Pesta, István Nánay dedică pasaje importante interpretării piesei și a dramaturgiei lui Mrożek de către Martin Esslin și Jan Kott. Critica spectacolului din Oradea nu utilizează o contextualizare similară. Cf. Nánay István: Tingli-Tangó. Mrożek-bemutató a Pesti Színházban. *Színház*, 4/1985. 21.

4 „Din tradiția operetei a crescut acea scena literară muzicală modernă care astăzi atrage o nouă generație de spectatori în clădirea teatrului vechi de trei sferturi de secol.” Bíró György: Ötven évvel ezelőtt. *A Hét*, 2 februarie 1979. 4. Teatrul orădean de după cel de-Al Doilea Război Mondial și schimbarea de regim este caracterizat în mod similar de autorii Kántor și Kötő: „Scena jocurilor vesele – și a poeziei”. Kántor Lajos – Kötő József: *Magyar színház Erdélyben 1919-1992*. București, Editura Kriterion, 1994. 88.

5 „În anii de după Primul Război Mondial, comedia și opereta definesc teatrul din Oradea. [...] Din 1948 i se acordă statutul de teatru de stat (conducerea artistică i-a revenit atunci lui László Gróf, care a păstrat-o până în 1967). Repertoriul din primii ani a păstrat un echilibru între operete și piesele de teatru sovietice, românești și maghiare care erau jucate și în alte teatre maghiare din România.” Ibid. 88-89.

6 „Direcția Generală a Teatrelor s-a dovedit de foarte multe ori nu doar prudentă – cu siguranță în mod justificat –, ci și greoaie în ceea ce privește autorizarea și programarea diferitelor piese; chiar și în «definitivarea» planurilor pentru ultima stagiune s-a ținut destul de rigid de sistemul de clasificare elaborat de-a lungul anilor: un anumit număr de piese autohtone, un anumit număr de piese interbelice și un anumit număr de piese din literatura universală.” Páll Árpád: Csöndes merengés a színházi profilról. *Igaz Szó*, 7/1968. 105.

7 „Totuși, teatrul condus de [Bálint] Putnik «și-a făcut treaba» și în stagiunea 1947-1948 a înregistrat 48 de premiere! Iar 26 dintre cele 48 de premiere au fost operete. (Mai exact: 19 spectacole de operetă, 4 concerte de operetă și 3 spectacole de teatru muzical.)” Nagy Béla: *Torz idők színháza. A nagyváradi magyar színjátszás tizenkét éve (1948-1960)*. Oradea, Varadinum Script, 2009. 357.

torul János Molnár (1950-1956), s-a construit practic o scenă separată pentru operetă.[8] Opereta ca gen a dispărut încet din repertoriu, făcând loc comediei muzicale,[9] dar lăsând moștenire companiei, cu componența aproape neschimbată până în anii '60, stilul de interpretare.[10]

Cronicile de specialitate din epocă înregistrează cu precizie acest proces: în timp ce, în 1961, criticul revistei *Utunk*, nedumerit de repertoriul hibrid, cere companiei să adopte un profil clar,[11] în 1970 criticul de la *Igaz Szó* consideră că stilul de joc ușor și elegant este trăsătura distinctivă a acesteia.[12] În contextul teatrului orădean, cuvântul „operetă" s-a îndepărtat, de-a lungul deceniilor, de sensul său inițial

8 „După inaugurarea sa în 1952 (cu excepția spectacolului *Szálljon a dal* [Să zboare cântecul]), Teatrul de Vară a fost locul de desfășurare a tuturor spectacolelor de operetă din acest deceniu. [...] În 1952, toată lumea din acest oraș știa că Teatrul de Vară este construit pentru operetă." Ibid. 364-365.

9 „[P]e măsură ce epoca operetei se apropia de sfârșit, compania s-a îndreptat încet-încet spre comediile muzicale. [...] În anii '60, în total șase operete au fost prezentate publicului din Oradea." Ibid. 366.

10 „Am afirmat că, de fapt, componența personalului artistic s-a schimbat foarte puțin odată cu naționalizarea, și acest lucru este adevărat. Testul pe care compania a trebuit să-l treacă a fost, de fapt, unul politic, și toate indiciile arată că noua conducere a teatrului (probabil mai ales noul regizor principal [László Gróf]) a avut grijă să păstreze adevăratele talente în sânul instituției. Acesta a fost momentul din istoria teatrului maghiar din Oradea în care componența trupei s-a stabilit în așa fel încât practic nu s-a schimbat nimic timp de un deceniu, un deceniu și jumătate. (Acest lucru s-a datorat, bineînțeles, și faptului istoric că, odată cu închiderea graniței de vest a țării, legătura organică cu teatrele din Ungaria trianonică a încetat, iar exodul talentelor spre Budapesta a luat sfârșit brusc și pentru mult timp.)" Ibid. 358.

11 „Așa cum și compania din Oradea ar trebui să clarifice ce fel de teatru vrea să fie: dramatic, de operetă sau de cabaret. [...] Datorită anumitor circumstanțe obiective, gustul și înclinația trupei din Oradea au evoluat de-a lungul deceniilor spre genul ușor. Acest gen a atras o bună parte a companiei și a format trăsăturile de bază ale stilului lor de joc coordonat: lejeritatea relaxată, tonul strident, mișcarea scenică frumoasă, suplă și dinamică, culoarea comică puternică și comunicarea directă, fără inhibiții, cu publicul. Toate acestea sunt, în esență, o virtute, o calitate valoroasă a trupei – desigur, dacă nu folosește aceleași instrumente pentru *Bánk Bán* [Banul Bánk] sau *Mutter Courage*." Rappaport Ottó: Színházi stílus – színházi profil. *Utunk*, 15 septembrie 1961. 9.

12 „Oare există un stil de joc specific orădean? Poate că este exagerat să spunem că este un stil propriu-zis, dar cu siguranță există o anumită manieră specifică de abordare a acestui teatru. În comparație cu celelalte companii ale noastre, orădenii au fost întotdeauna caracterizați de o anumită lejeritate (ca să nu spunem eleganță mondenă), spectaculozitate și tupeu. Bun sau nu, actorul orădean a jucat întotdeauna cel mai încrezător pe scenă. Au fost dezinhibați chiar și cei mai slabi figuranți. (Desigur, toate aceste afirmații trebuie să fie însoțite de specificarea «relativ».) Aceste cuvinte le vor reaminti celor care cunosc compania de genul de actorie practicată de Halasi și Magda Papp, Sándor Cseke și Ilona Tótkovács, Solthy și Szokolay, Belényi, Gábor, Pálóczy, Gulácsy și, cât timp au fost încă acolo, de Anna Dukász și Ildikó Vitályos – și mai ales de László Gróf. Și, într-o anumită perioadă, chiar de Delly și Ernő Szabó... Auzind numele lor, imediat ne apare în fața ochilor minții acea lejeritate, farmec și larghețe pe care le considerăm caracteristici actoricești orădene. Dar acest lucru poate fi explicat nu numai prin faptul că toți acești actori au fost crescuți cu operete – și încă operetele cel mai bine jucate, comparativ cu standardele de provincie. Într-adevăr, teatrul din Oradea era deja acum o sută de ani un «teatru al cântecului», iar alte tradiții conexe s-au alăturat acestui caracter: bunăoară, la începutul secolului, un cabaret de înaltă calitate, cel al lui Kondor, a funcționat în oraș timp de trei ani. Dar trebuie să adăugăm și că, aici, teatrul și actorul au fost întotdeauna înconjurați de o aură mult mai lumi-

și a devenit un termen-umbrelă pentru tot ceea ce este ușor, vesel, muzical, plăcut publicului.[13] În același timp, teatrul din Oradea era caracterizat și ca „scena poeziei", datorită recitalurilor de poezie prezentate într-un număr remarcabil de mare în timpul administrației lui András Dauer T. (1956-1960), care formau un repertoriu aproape paralel cu spectacolele dramatice,[14] dar și teatrului de poezie al lui József Szabó, regizor principal în Oradea între 1970 și 1983.[15]

Aceste două caracteristici, „moștenirea operetei" și programul de teatru literar, au individualizat profilul secției maghiare a Teatrului de Stat Oradea în contextul teatrului maghiar din România, ale cărui șase instituții prezentau de altfel asemănări semnificative.[16] În evaluarea monotoniei opțiunilor de repertoriu trebuie ținut cont de orizontul uniform al așteptărilor publicului din orașele de provincie, cu un singur teatru, de canonul realismului socialist valabil la nivel național, precum și de funcționarea adesea diferită și imprevizibilă a aparatului cultural la nivelul loca-

noasă decât în alte orașe de provincie; actorul din Oradea era o figură publică, un «factor social»." Szőcs István: A színház romantikájáról, azaz a dicsfényről. *Igaz Szó*, 5/1970. 776.

13 În 2016, când a expirat primul mandat al lui Katalin Czvikker, care fusese director general timp de cinci ani, actrița Júlia Molnár și-a anunțat candidatura pentru acest post, spunând că „își dorește un teatru clasic, ca în vremurile mai bune, cu multă distracție și operetă, care vrea să amuze publicul". Balogh Levente: Cirkusz a váradi színházban. https://foter.ro/cikk/20160805_cirkusz_a_varadi_szinhazban/ (accesat în: 20.12.2023).

14 Béla Nagy, secretar literar al teatrului în perioadele 1982-1990 și 1992-1997 și director al companiei în 1996-1997, vorbește despre mai mult de douăzeci de spectacole literare și de poezie din stagiunile care au urmat naționalizării teatrului în 1948: „Programele literare reprezentative, de mare anvergură, au intrat dintr-o dată în forță în viața secției maghiare a Teatrului de Stat din Oradea începând cu stagiunea 1956-1957. [...] Căci aceste opt programe literare au fost prezentate alături de opt producții scenice majore în stagiunea respectivă, dublându-le practic numărul. ...] Cert este însă că acest adevărat dumping al spectacolelor literare este un fenomen unic și în cadrul epocii, iar numărul spectacolelor literare din următoarele trei stagiuni nu a mai atins aceste culmi inițiale: au mai fost produse doar trei, respectiv câte patru spectacole literare, și acesta a fost sfârșitul renașterii poeziei și a cântecului pe scena maghiară a teatrului din Oradea. (Mai exact: în cele trei stagiuni de după 1960 au mai existat matinee literare, dar numai câte unul singur pe stagiune. [...]. Într-adevăr, după 1963, seria de spectacole literare a fost întreruptă și, după o pauză de trei ani, un alt program de poezie a fost prezentat abia în februarie 1967. Acest lucru a marcat însă începutul unui nou capitol în istoria spectacolelor literare la teatrului maghiar din Oradea, deoarece atât această producție, cât și spectacolele literare ulterioare, câte unul pe stagiune, erau deja realizate de actori și regizori tineri care sosiseră între timp – și în mod continuu – și care, atât în editarea programelor literare, cât și în prezentarea lor, au depășit în mod demonstrabil cadrele fixate anterior, aproape osificate.)" Nagy Béla: op. cit. 304-305.

15 „În mod cert, József Szabó este marele poet al scenelor noastre. Om de teatru până în măduva oaselor – și un om de teatru practic! –, este totuși în întregime o fire lirică." Horváth Sz. István: Csendes *Úri muri* Nagyváradon. *Utunk*, 8 februarie 1980. 7.

16 „Cele șase teatre maghiare din România joacă de toate. Tradiția cultivării clasicilor a fost preluată ca moștenire directă [...]. Se simte însă un anumit grad de ezitare, de lipsă de inițiativă față de literatura universală contemporană. [...] Realizările în ceea ce privește punerea în scenă a dramaturgiei contemporane românești populare democratice și a celei maghiare sunt semnificative din punct de vedere cantitativ. Calitatea spectacolelor variază însă foarte mult. [...] O caracteristică comună celor șase teatre maghiare este lipsa experimentului, a căutării de noi mijloace de expresie teatrală, și moartea prematură a încercărilor izolate în acest sens." Kolozsvári Papp László: Hat romániai magyar színház történetéről és jelenéről. *Színház*, 2/1971. 40.

lităților diferite: repertoriul propus nu putea fi implementat decât după aprobarea comitetelor culturale locale,[17] care adesea excludeau din program, fără justificare, titluri propuse de conducerile teatrelor. Restricțiile capricioase au afectat și compania maghiară din Oradea.[18] Faptul că teatrele nu au ținut cont unul de celălalt în ceea ce privește repertoriile și au planificat uneori aceleași premiere se explică, de asemenea, și prin compromisurile forțate ale planificării conștiente. Cu o jumătate de an înaintea teatrului orădean, în martie 1979, cel din Satu Mare a fost primul care a prezentat *Tango* pe scena maghiară din România, însă cu mult mai puțin succes.[19]

În ceea ce privește critica, spectacolele companiei au fost întotdeauna evaluate în raport cu ceea ce istoricii de teatru Kántor și Kötő au numit „scena jocurilor vesele – și a poeziei":[20] un standard dezirabil,[21] dar și un obstacol de depășit.[22] Invitarea lui Alexandru Colpacci ca regizor pentru piesa *Tango*, al cărei subiect prezintă caracteristicile unei farse, a fost o soluție pentru reconcilierea celor două tipuri

17 Practica cenzurii în România socialistă a variat foarte mult între 1948 și 1989 și nu a fost uniformă la nivel național. Cea mai importantă schimbare organizațională a avut loc în 1977, când a fost desființată Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor, responsabilă cu evaluarea repertoriului teatrelor provinciale, împreună cu filialele ei din provincie. Astfel, cenzura instituțională a fost desființată, dar a fost înlocuită cu un control ideologic care nu mai putea fi urmărit în mod oficial. Cea mai puternică armă a acestuia a fost tocmai faptul că nu era practicat de un organism oficial cu atribuții bine definite, ci de funcționari locali de partid și de angajați ai Securității – de oricine care, datorită poziției sale, își putea exercita puterea. Mai pe larg, vezi Liviu Malița: *Teatrul românesc sub cenzura comunistă*. Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2009.

18 „Emanoil Enghel: Nu uitați că la alcătuirea acestui repertoriu am avut în vedere și posibilitățile actuale ale colectivelor noastre. Suntem nu o dată judecați după criterii abstracte, principal vorbind îndreptățite, dar rupte de realitatea proprie nouă. Ignorându-se componența colectivelor noastre, capacitatea și preferințele regizorilor noștri, ni se sugerează piese care au o valoare de necontestat, dar care nu-și pot găsi contingențe în repertoriul teatrului nostru.
Kelemen István: În același timp, ne sunt refuzate fără argumente temeinice piese care după aceea apar în repertoriul altor teatre din țară.
Redacția: Aveți exemple?
Kelemen István: Nenumărate: *Az ember tragédiája* [Tragedia omului], refuzată nouă, a apărut în repertoriul Teatrului Maghiar de Stat Cluj, *Dulcea pasăre a tinereții* s-a jucat la Sfântu-Gheorghe..., lista e lungă, n-are rost s-o înșir." Masa rotundă a revistei „Teatrul". La Teatrul de Stat din Oradea. *Teatrul*, 3/1972. 18-19.

19 „Să sperăm că trupa maghiară din Oradea «dansează tango» mai bine" – își încheie Tibor Oláh cronica asupra montării lui Ferenc Kovács de la Satu Mare. Oláh Tibor: Mrożek – Szatmáron. *Új Élet*, 25 iulie 1979. 17. Despre primele premiere est-europene ale piesei, vezi István Nánay: http://theatron.hu/philther/tango-2/ (accesat în: 20.12.2023).

20 Kántor Lajos – Kötő József: op. cit. 88.

21 „Se poate spune că *O zi de odihnă*, în ansamblul său, a fost conceput mai mult în spiritul divertismentului de calitate decât al artei, dar a avut totuși acea savoare specială pe care o avea odinioară câte o operetă sau un spectacol de comedie din Oradea." Szőcs István: Nagyváradi előadások. Mrożek: *Tangó*. Katajev: *Bolondos vasárnap*. *Előre*, 19 martie 1980. 4.

22 „Secția maghiară a Teatrului de Stat din Oradea are un stil aparte și de sine stătător. (Spectacolele regulate de operetă, din păcate, își fac simțită influența.) Deși teatrul orădean are mai mult de o producție excelentă, în repertoriul său nu există niciun spectacol «misionar», care să atragă atenția la nivel național și să caute să inoveze." Nemlaha György: Színházban voltam Erdélyben. *Színház*, 11/1971. 39.

de așteptări. (IMAGINEA A) Colpacci, care absolvise la București, în 1970, ca elev al lui Radu Penciulescu, a fost angajat de teatrul din Oradea după absolvire și, în calitate de regizor al secției române, a urmărit și activitatea companiei maghiare.[23] În 1977, cu trupa română, a pus în scenă pentru prima dată în limba română *Emigranții* lui Mrożek, cu un succes răsunător.[24] *Tango* a fost o alegere conștientă pentru el, parte a programului său regizoral.[25] Persoana sa a reprezentat o promisiune pentru introducerea actorilor mai familiarizați cu stilul comediei muzicale în lumea teatrului absurd, care era complet nouă pentru aceștia.[26]

Textul dramatic, dramaturgia

Din punct de vedere formal, *Tango* folosește instrumentele dramaturgiei clasice și, ca atare, poate fi savurată și de publicul obișnuit cu conflictele și cu eroii comici tradiționali.[27] Situația de bază a acțiunii[28] o reprezintă certurile între cele trei generații ale

23 „De fapt sunt atras de mult timp de artiștii maghiari, am asistat la repetițiile lor de nenumărate ori în ultimii zece ani și am participat la fiecare repetiție generală critică. După spectacole am tot discutat, am dezbătut și, treptat, am ajuns să cunosc tradițiile teatrului orădean." Sugár Teodor: Meg lehet-e ismerni a közönséget? Interjú Alexandru Colpacci-csal. *A Hét*, 20 iulie 1980. 7.

24 „La cererea noastră, Alexandru Colpacci, regizorul secției române, și-a asumat sarcina de a monta *Tango* (acesta a regizat anul trecut spectacolul de mare succes *Emigranții* cu artiștii de la secția română)." b.a.: Felmegy a függöny. Körinterjú az új színházi évadról. *A Hét*, 22 septembrie 1978. 5. În stagiunea 1977-1978, șapte teatre românești au pus în scenă *Emigranții*. Lista premierelor piesei în România: http://cimec.ro/scripts/TeatreNou/prem_detaliu_pag.asp?sq=EMIGRAN%C5%A2II&sq3=E (accesat în: 01.08.2020). Nu putem decât specula cu privire la motivul popularității bruște a piesei *Emigranții*, deoarece traducerea în limba română a fost publicată abia mai târziu. O posibilă explicație este oferită de Miruna Runcan, care spune că Centrul de Documentare, care făcea parte din ATM (Asociația Oamenilor de Teatru și Muzicienilor), înființată în 1957, trimitea periodic teatrelor traduceri de piese de teatru contemporane și buletine informative despre viața teatrală. Miruna Runcan: *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. II. Amăgitoarea primăvară 1965-1977.* București, Tractus Arte, 2020. 74. Totuși, afirmația este contrazisă de o anecdotă din revista *Teatrul* cu privire la rolul ATM. Regizorii care se exprimă aici susțin că buletinele ar trebui să fie cu un pas înaintea repertoriilor și că ar trebui să ofere teatrelor cele mai recente drame străine, nu traducerile unor piese deja cunoscute. Ce ar trebui să fie ATM. *Teatrul*, 6 iunie 1967. Articolele de presă despre spectacolele *Emigranții* nu spun nimic despre motivele includerii piesei în repertoriu.

25 „Eu m-am pregătit deja destul de bine din Mrożek, pentru că am regizat și *Emigranții*, iar *Tango* îl știu de vreo cincisprezece ani și era în programul meu regizoral, doar nu știam când aș putea să-l pun în scenă." Sugár Teodor: op. cit. 7.

26 „Cu *Emigranții* a câștigat Premiul Festivalului de Teatru pentru Tineret din Piatra Neamț. De data aceasta a trebuit să forjeze un ansamblu dintr-un grup destul de eterogen din punctul de vedere al vârstei și al atitudinilor [...], să-i facă să accepte că un spectacol se poate baza și pe alte principii organizatorice decât rutina." Zsehránszky István: „Mit lehet teremteni a semmiből?" *Ifjúmunkás*, 4 noiembrie 1979. 5.

27 „*Tango* ar putea fi imaginat perfect pe scena tradițională maghiară ca o comedie socială cu caracter de farsă în sensul formal." Elżbieta Wysińska: A magyar rendezői színház lengyel szemmel. *Nagyvilág*, 7/1978. 1076.

28 „Teatrul lui Mrożek este un «teatru de situație», în care situația inițial construită joacă un rol decisiv în întreaga piesă." P. Müller Péter: *A groteszk dramaturgiája.* Budapesta, Magvető, 1990. 74.

unei familii.[29] În același timp, piesa este ofertantă și pentru atitudinea publicului care, ca reacție la opresiunea crescândă a dictaturii comuniste în România anilor '70, a căutat și a găsit în lectura alegorică a spectacolelor o formă de rezistență.[30] Textul din programul spectacolului de la Oradea s-a folosit tocmai de posibilitatea lecturii politice a dramei absurde[31] pentru a legitima producția în raport cu așteptările oficiale, prin faptul că l-a descris pe Edek, care preia puterea, drept „tânăr terorist nazist" și a asociat scena finală a piesei cu „abuzurile Occidentului".[32] Direcția de interpretare astfel declarată a fost de fapt o diversiune menită să risipească suspiciunea cenzorilor că spectacolul, prin tematizarea naturii terorii, ar fi o critică la adresa regimului actual. Cu toate acestea, textul lui Mrożek nu se limitează la critica unui anumit regim autoritar, și însuși spectacolul păstrează universalitatea metaforei familiei burgheze.[33]

Colpacci, care vorbea foarte bine poloneza, dar aproape deloc maghiara, a lucrat fără dramaturg de scenă – așa cum se obișnuia în teatrul românesc al vremii –, comparând el însuși textul original în poloneză cu cel în limbile română și maghiară,[34] și a acceptat aproape fără modificări traducerea realizată de Grácia Kerényi. Scenariul spectacolului nu a fost dactilografiat, cum se obișnuia, ci o fotocopie a volumului din 1973,[35] cu doar câteva tăieturi și transcrieri de mână, cu rolul de a condensa și de a facilita interpretarea (mai ales în actul al treilea).[36] Spectacolul a fost jucat în trei acte, conform textului piesei.

29 „Artúr este singurul care caută o cale de ieșire din haos, el vrea ordine. În jurul lui se află bunica, excentrica (Eugénia) pe catafalcul «uitat» de la moartea bunicului, un unchi (Eugeniusz) care se târșâie în chiloți și halat de casă, un tată (Stomil) care predică despre teatrul experimental și luptă pentru libertatea individului, o mamă (Eleonora) în pijamale descheiate care are o aventură cu Edek cel brutal și pe jumătate idiot." Pályi András: *Suszterek és szalmabáb*. Bratislava, Editura Kalligram, 1998. 82.

30 Finalul clar al destinderii din anii '60 a fost marcat de vizita cuplului Ceaușescu în China, în 1971, după care, ajunși acasă, au pus în aplicare așa-numitele „Teze din iulie". Măsurile, considerate de dictator o mini-revoluție culturală, au impus o ideologizare completă a vieții intelectuale și culturale și au rămas în vigoare, practic, până în 1989. Arta teatrală a reacționat la acestea aducând pe scenă spectacole aluzive, în funcție de posibilitățile lăsate deschise de controlul ideologic. Vezi, de exemplu, analiza lui István Nánay: *Așa cum se poate,* în volumul de față.

31 „It is one of the ironies of the cultural history of our times that, after the thaw had set in in Eastern Europe, it was precisely the theatre of Ionesco which provided the model for an extremely vigorous and barbed kind of political theatre in some of the countries concerned." [„Una dintre ironiile istoriei culturale a vremurilor noastre este că, după ce s-a produs relaxarea în Europa de Est, tocmai teatrul lui Ionesco a servit drept model pentru un teatru politic extrem de viguros și de tăios în unele dintre țările respective."] Martin Esslin: *The Theatre of the Absurd*, Harmondsworth, Penguin Books, 1980.[3] 316.

32 Programul spectacolului *Tango*. Arhivele Teatrului „Szigligeti" din Oradea.

33 „Metafora lumii contemporane este reflectată în dezvoltarea și declinul unei familii burgheze și, chiar dacă contextele culturale și sociale sunt naționale, ele au un impact universal." Jan Klossowicz: Az új lengyel dráma. A romantikától az avantgarde-ig. *Színház*, 11/1978. 14.

34 „A lucrat din trei exemplare, unul polonez, unul român și unul maghiar." László Miske intervievat de Katalin Nászta: *Thália erdélyi napszámosai*. Arcuș, Editura Tinta, 2017. 351.

35 Slawomir Mrożek: *Tangó*, traducere de Kerényi Grácia. București, Editura Kriterion, 1973.

36 Vezi scenariul spectacolului în Arhivele Teatrului „Szigligeti".

Regia

Colpacci se apropie de punerea în scenă a spectacolului după pregătiri temeinice. Motivul practic este că nu vorbește limba companiei;[37] mai important este însă faptul că regizorul, care în 1979 se afla la a zecea stagiune, nu gândește spectacolele pe care le regizează ca pe niște lucrări separate, ci ca parte a unui program coerent de regie de teatru dramatic, în care, în mod firesc, trebuia să se ocupe de *Tango* după *Emigranții* (23 septembrie 1970), pentru ca imediat după aceea să monteze *O scrisoare pierdută* (8 noiembrie 1979).[38] Debutul său scenic ca regizor, *Un om egal un om* (19 decembrie 1970), producțiile sale Mrożek și Caragiale îl dezvăluie pe Colpacci ca artist interesat de deslușirea interpretativă a textelor dramatice multistratificate și, în concordanță cu asta, de folosirea inventivă a semnelor teatrale.[39] Repetițiile și premiera spectacolului *Tango* au fost amânate de la sfârșitul stagiunii pentru toamnă, pentru stagiunea următoare.[40] Din cauza aglomerării, compania era adesea forțată să țină repetiții noaptea, ceea ce era cu totul neobișnuit pentru acea vreme și încălca regulile.

Analiza și interpretarea meticuloasă aplicate de regizor nu numai că au făcut ca actorii să nu se simtă străini de lumea lui Mrożek, ci și ca în timpul repetițiilor să aibă loc „experimente reale".[41] Actorii au fost bucuroși să participe la procesul de repetiție ca și co-creatori. Colpacci a pus un accent deosebit pe ritm, atât în mun-

37 „De aceea, când mi-am asumat, în sfârșit, sarcina de a regiza *Tango*, a trebuit să fac niște studii preliminare, să mă familiarizez cu sunetul și cu muzicalitatea limbii maghiare și abia când am simțit că, într-o oarecare măsură, mi-a pătruns în ureche, am început să-mi construiesc asocierile de idei pe text, să armonizez cu acesta mesajul meu, pe care îl citisem deja din text." Sugár Teodor: op. cit. 7.

38 „Revenind la programul meu de regie, în această stagiune am montat două piese de Caragiale, *O scrisoarea pierdută* și *D'ale carnavalului*, dar după acestea nu am simțit că *Tango* ar fi un ocol stilistic. Dintr-un anumit punct de vedere, dramaturgia lui Caragiale și cea a lui Mrożek au multe asemănări. Din punctul de vedere al modului în care este scris, *Tango* este de fapt o piesă de bulevard, dar în mâinile lui Mrożek forma aceasta se umple de filozofia istoriei și a existenței umane. În același mod, Caragiale a folosit dramaturgia labicheiană ca pretext pentru a-și exprima propria filozofie socială în piesa *O scrisoare pierdută*, pentru că, dincolo de intriga comică, miza este serioasă." Ibid.

39 „Este vorba despre meșteșugul regizorului artist. Așa se explică de ce [...] forma spectacolului s-a constituit nu numai ca expresie scenică a unei substanțe dramatice tulburătoare, cu deschideri spre ceea ce avea textul mai adânc și mai revelator, mai autentic, ci și ca un întreg complex de semne și imagini, ca un mod de comunicare ce depășește sensurile strict literare ale faptelor." Ion Cocora: *Privitor ca la teatru III*. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982. 243.

40 „Secția maghiară a teatrului din Oradea își plătește datoriile din stagiunea trecută cu premiera spectacolului *Tango*." Horváth Sz. István: Még egy *Tangó*. *Utunk*, 7 decembrie 1979. 7.

41 Sursa informațiilor despre repetiții: interviul de tip *oral history* realizat de Kinga Boros cu Judit Csoma, prin Skype, în 27 iulie 2020.

ca sa cu actorii,[42] cât și în structura internă a spectacolului.[43] El a conceput mecanismul de acțiune al spectacolului din punctul de vedere al preluării puterii din actul al treilea,[44] pentru care primele două acte au servit drept preludiu.[45] Spectacolul grotesc,[46] dar inițial frivol, a devenit pentru spectator un eseu teatral despre natura violenței în momentul nașterii dictaturii lui Artur și apoi a lui Edek.[47] Astfel, deși limbajul spectacolului nu s-a îndepărtat de la realism, producția în ansamblul ei s-a desprins de narațiunea realistă cu o singură semnificație și de situațiile dramatice concrete.[48]

Jocul actoricesc

Receptarea critică a considerat jocul actoricesc cea mai mare miză a spectacolului.[49] Distribuția lui Colpacci a fost remarcabil de tânără. El i-a încredințat rolul lui Artur lui István Darkó, care absolvise cu un an înainte. Ágnes Kakassy, care a interpretat-o

42 „Când am urcat pe scenă, cunoscând textul în proporție de 50-60%, el a simțit muzical că ceva nu e în regulă, din ritmul textului. Urmărea ritmul textului în poloneză, în română și în maghiară. Și această metodă intuitivă a funcționat întotdeauna fără greș." László Miske intervievat de Katalin Nászta: op. cit. 351.

43 „Impresionant în spectacol este ritmul. Trepidant, în orice situație, chiar și atunci când Artur perorează fanatic, ritmul (al vorbirii, al gesturilor, al mișcărilor) crește amețitor, vrând parcă să disloce această lume din existența ei molcomă, pentru a coborî brusc, brutal aproape, într-o lentoare care dă fiori." Virgil Munteanu: Tango. *Teatrul*, 7-8/1980. 142.

44 „Când a dat indicațiile pentru al treilea act din *Tango*, mi-am dat seama de ce solicitase ceea ce solicitase în primul act." Irén Bányai intervievată de Katalin Nászta: op. cit. 348.

45 „În primul și în al doilea act ne sunt prezentate imagini mărite ale personajelor în lumină puternică, aproape dintr-o perspectivă psihanalitică. Întrebarea, bineînțeles, este dacă imaginea, care este puternică în detaliile sale, se închegă suficient pentru a permite o viziune de ansamblu exactă. Pe scena lui Colpacci, abia al treilea act îndeplinește rolul de sinteză. Nu numai că pune capăt în mod șocant chinurilor vieții tradiționale sau celei reformate, dar personajele sale primesc aici un chip definitiv, cu totul diferit de cel anterior." Implon Irén: Az évad első bemutatója. Tangó. *Fáklya*, 14 octombrie 1979. 3.

46 „Stilul său este caracterizat de o precizie nemiloasă a decorurilor, de un accent puternic pe grotescul situațiilor și o tendință spre un fel de «comedie publicistică»." Zsehránszky István: op. cit. 5.

47 „Una peste alta, se pare că regizorul spectacolului din Oradea a considerat că mesajul sociopolitic al piesei este nu atât o trimitere la evenimente punctuale, concrete (fascismul lui Hitler), cât mai degrabă o explorare a funcționării unui *mecanism* care poate fi descifrat *a posteriori* și generalizat." Horváth Sz. István: Még egy *Tangó*..., 7.

48 „Îndepărtându-ne de figurile și de situațiile din piesă și lărgind sfera de asociere, putem ajunge la realizări surprinzătoare." I. I.: Akik a Tangót bemutatják. *Fáklya*, 26 septembrie 1979. 2. „Întâlnim aici și tensiune tragică, și o foarte riguroasă construcție, dar și un realism transfigurat în fantastic. Nu însă prin dilatare, nu prin transcrierea fabulei într-o altă cheie decât a realului, ci printr-o inteligentă și inventivă utilizare în configurarea personajelor și a acțiunii, a amănuntului cotidian. Întrutotul paradoxal: realismul cu cât e mai pregnant cu atât pare mai fantastic." Ion Cocora: op. cit. 244.

49 „De aici și dificultatea actorilor și a publicului obișnuit cu spectacolele de teatru tradițional de a se adapta la un teatru care necesită un alt tip de disponibilitate. [...] Structura spectacolului este discutabilă, dar regizorul nu poate nega faptul că în această producție a prezentat o companie de teatru cu adevărat nouă." Implon Irén: op. cit. 3.

pe Eugenia, era născută în 1941, iar Lajos Szabó, care l-a jucat pe Eugen, în 1932. Ei aveau practic aceeași vârstă cu Irén Bányai (1942) și cu László Miske (1935), care interpretau generația de mijloc. Alegerea actorilor a fost ghidată de o viziune regizorală fermă,[50] în privința căreia Colpacci a refuzat orice compromis: când Judit Csoma, care ceruse permisiunea de a emigra în Ungaria, nu a fost lăsată să se deplaseze pentru a juca în spectacolul invitat la Debrețin, respectiv mai târziu, când a părăsit țara, regizorul a refuzat să o înlocuiască în rolul Alei. Evaluarea interpretării rolurilor individuale diferă izbitor de mult la nivelul cronicilor vremii.

Personajul lui Kakassy, o bunică subțire și înaltă, a fost considerat prea infantil de criticul ziarului local,[51] dar nuanțat realizat și cu trimiteri discrete, de către autorul revistei *A Hét*.[52] Scena morții acesteia a fost un moment marcant al spectacolului.[53] István Horváth Sz., scriind pentru *Utunk*, a apreciat rolul Eugen (IMAGINEA B) al lui Lajos Szabó ca element care completează în mod corespunzător imaginea de ansamblu,[54] în timp ce criticul spectacolului invitat la Cluj l-a găsit insuficient.[55] Tibor Oláh, care a văzut spectacolul invitat la Târgu Mureș, l-a considerat slab pe Artur al lui Darkó, frământat și oarecum exaltat, mic de statură în comparație cu partenerii săi și îmbrăcat într-o ținută modestă pentru rolul său,[56] în timp ce István Szőcs din Cluj a văzut tocmai în „forțele tinere" reprezentate de Darkó și Csoma cheia spectacolului.[57] (IMAGINEA C) În ansamblul reacțiilor critice nu s-au făcut prea multe refe-

50 „Am avut ocazia să lucrez cu actori excelenți: cu Lajos Szabó, care este extrem de original în toate rolurile sale de teatru și film, inclusiv în *Tango*; cu László Miske, un talent foarte versatil și flexibil, gata de reînnoire constantă după cincisprezece ani în teatru; cu Sándor Técsy, care a compus cu grijă și cu precizie rolul grav și perfid al lui Edek; cu Irén Bányai, a cărei inteligență actoricească este excepțională; cu Ágnes Kakassy, care abordează o mare varietate de roluri cu un simț al umorului și un stil unic; cu Judit Csoma, pe care o consider un talent cu totul extraordinar, dar nu mă așteptam să aducă atâta culoare și nerv în cel mai puțin interesant rol, Ala. În sfârșit, dacă un regizor poate avea o poveste de succes ca pedagog, eu trebuie să îi mulțumesc pentru aceasta unui tânăr actor din primul an, István Darkó. Are, fără îndoială, capacitatea de a juca rolul lui Artur, însă este totuși un actor începător, iar Artur este cheia întregii distribuții, pilonul de bază al sistemului ideatic al piesei. Ori, Darkó nu este doar acceptabil, ci face față chiar foarte bine provocării în acest rol dificil." Sugár Teodor: op. cit. 7.

51 Implon Irén: op. cit. 3.

52 Kőrössi P. József: Kakassy Ágnes. *A Hét évkönyve 1982*. 130.

53 „[C]lovnesc, exteriorizat și aparent supracaracterizat, introduce un personaj minor și îl «maturizează» neîncetat, astfel încât, în momentul în care ajunge la moarte, transfigurarea sa este zguduitoare, o adevărată glorificare." Szőcs István: Nagyváradi… 4.

54 Horváth Sz. István: Még egy *Tangó*… 7.

55 „[Î]n mod ciudat, a rămas oarecum în afara lumii interioare a piesei: nu a trăit, nu a jucat, doar a comunicat; a mizat prea mult doar pe sunetul și pe răsunetul vocii sale." Szőcs István: Nagyváradi… 4.

56 „Doar Artur al lui István Darkó nu se ridică la nivelul așteptărilor: încearcă să închidă gura rudelor sale prin volumul vocii, dar ele îl depășesc și în acest domeniu (deși ici-colo se simte amortizorul pus din simpatie colegială). Degeaba: constituția personală și volumul scenic al lui Darkó nu îl califică (încă) pentru a prelua o sarcină atât de importantă." Oláh Tibor: Tangóból jeles. *Új Élet*, 25 martie 1980. 18.

57 „István Darkó a apărut până acum mai mult ca figurant pe scena din Oradea. Iar acum sunt cu adevărat fascinat de individualitatea, de profunzimea caracterului și de sugestivitatea cu care reușește să înfățișeze docilitatea care o ia razna, copilul-model sălbăticit, idealismul supracompen-

riri la portretizarea de către Miske a lui Stomil[58] și la Eleonora lui Bányai, în ciuda părerii lui Bányai că tocmai acest rol a salvat-o de tiparul soției bune, dar insuficient de feminine în care fusese încadrată până atunci.[59] (IMAGINEA D)

Criticile divergente s-au reîntâlnit însă în observația că regia lui Colpacci a oferit actorilor un limbaj scenic care a marcat o direcție nouă și binevenită pentru compania din Oradea.[60] Performanțele lui Csoma și Técsy au fost recunoscute în unanimitate. Vorbind despre portretizarea Alei, criticii au subliniat capcanele rolului, în special imaginea degradantă a femeii pe care o prezintă, imagine în ciuda căreia Csoma a creat un personaj bogat în nuanțe.[61] Edek al lui Técsy a evoluat de la un

---

sator până la nebunie. Nu e vorba doar despre faptul că a înzestrat suficient personajul și l-a adus pe scenă. Ceea ce, sincer vorbind, este des întâlnit chiar și la actorii noștri mediocri: personajul apare pe scenă creând mari așteptări, dar când ar trebui să se miște, să trăiască, să aibă un efect, se dovedește a fi doar o imagine statică, bidimensională. De la protestul alarmat și acțiunile hotărâte de a face ordine, Darkó și-a ridicat personajul pe calea obsesiei și a fanatizării, astfel încât să fie autentic nu doar din punct de vedere psihiatric, ci și artistic." Szőcs István: Nagyváradi... 4.

58 „Stomil (László Miske), cu mustața sa á la Dalí și cu pijamalele de mătase flamboaiante, este o caricatură a artistului viclean și inteligent, care fuge de el însuși și de lume – și își ascunde fuga prin iluzia epatării burgheziei. Stomil al lui Miske încă nu este un personaj obosit și resemnat. Încrederea sa copleșitoare provine din vitalitatea sa extraordinară și se clatină doar în momentele de confruntare sinceră, la care este forțat. Dar în aceste situații, la fel ca în servilismul dezgustător al scenelor finale, se autodemască." Horváth Sz. István: Még egy *Tangó*... 7.

59 „Odată eram soția cuminte care îi aduce soțului cafeaua. Nu știu de ce, mi s-a spus că nu sunt o femeie feminină. Și a durat foarte mult până când am ajuns să joc femei feminine. *Tango* al lui Mrożek a fost prima ocazie. Din acel moment am reușit să îmi arăt feminitatea nefeminină." Irén Bányai intervievată de Katalin Nászta: op. cit. 348.

60 Cronicile spectacolului s-au concentrat pe noutatea stilului de joc pe care îl implica piesa și pe întrebarea dacă trupa era capabilă să se ridice la înălțimea acestor așteptări. „Această premieră ar putea da un nou impuls secției maghiare a teatrului din Oradea. Au fost nevoiți să își reînnoiască instrumentele pentru a juca *Tango* și au fost conștienți de acest lucru atunci când au inclus spectacolul în repertoriu." Zsehránszky István: op. cit. 5. „Mai ales că absurdul mrożekian – și absurdul în general – nu are aproape nicio tradiție pe scenele noastre. Iar asta, în ciuda celor mai bune intenții și a întregii bunăvoințe, se reflectă în stilul de joc. Să nu mai vorbim despre faptul că, în general, cultura jocului actoricesc din teatrele noastre nu corespunde deloc, din niciun punct de vedere, cerințelor moderne. Ajunge să trimitem aici (chiar cu riscul de a ne repeta) la faptul că «farsa» lui Mrożek nu este deloc ceea ce pare și că devine ceea ce se vede în acest spectacol numai din cauza «nemuririi» anumitor tradiții orădene. Se pare că nu este vorba despre o greșeală de interpretare sau de abordare care ar putea fi atribuită regizorului, ci de lipsa unui stil de joc, a unui habitus pe care piesa îl cere. [...] Dar spectacolul orădenilor rămâne oricum o realizare remarcabilă. [...] Poate că această interpretare [a lui Judit Csoma – n.n.] – împreună cu cea a lui Darkó – marchează calea spre crearea unui limbaj teatral mai modern." Horváth Sz. István: Még egy *Tangó*..., 7.

61 „Ala [...] amintește de ființa instinctuală a unui manifest antifeminist. În ciuda acestui fapt, interpretarea lui Judit Csoma se mișcă pe o scală extrem de largă. Această Ala știe să fie cinică, trivială, flagrant de stupidă și plină de lirism, fermecătoare, feminină și magică în același timp. Este într-adevăr prea prostuță pentru a-l îmblânzi pe Artur și a-l pune sub papuc cu obișnuitele artificii feminine, dar are de partea ei poate singura emoție reală și sinceră din piesă – atracția ei pentru Artur." Ibid.

proxenet amabil la un „filozof practic al terorii”.[62] Înălțimea[63] și fizicul său robust au căpătat sens în scena finală: jacheta de care îl dezbrăcase pe Artur era nu doar textual, ci și vizual strâmtă și prea scurtă pe el, iar în tangoul cu Eugen l-a putut conduce cu ușurință pe Szabó, care îi ajungea până la umeri. (IMAGINEA E)

Scenografia și sunetul

Conceptul regizoral al lui Colpacci a urmat instrucțiunile lui Mrożek în ceea ce privește vizualul și sunetul. Géza Bíró I. a proiectat un salon amenajat după descrierea autorului, cu elemente învechite: draperiile păreau mâncate de molii, ușile duble, înalte scârțâiau.[64] În ciuda mediului saturat, format dintr-o oglindă cu ramă ornamentată, scaune ieftine de stiluri diferite, un catafalc, un cărucior de copil, un aparat de fotografiat, o lampă de podea, un ceas de perete și bibelouri, actorul însuși a fost cel mai important element vizual al spectacolului. Colpacci și creatoarea Tatiana Manolescu-Uleu au respectat cu fidelitate piesa și în privința costumelor, îmbogățindu-le într-un mod bine orientat cu câteva idei proprii. Cacofonia decorului continua la nivelul costumelor cu o cavalcadă de dungi, carouri și modele colorate. (IMAGINEA F) Distribuția a ținut cont de abilitățile fizice ale actorilor, iar costumele au reîntărit descrierile rolurilor: Miske nu era gras, dar în pijamaua descheiată și largă părea burtos. „«Coama sa de leu», uriașă și căruntă” a fost rezultatul coafurii bouffant, iar aspectul său a devenit decisiv caricatural cu mustața á la Dalí. (IMAGINEA G) La final, în conformitate cu indicațiile lui Mrożek (și comentând astfel ironic caracterul rebel sau convențional al tangoului), a fost interpretată *La Cumparsita*, care devenise hit între cele două războaie mondiale.[65]

Istoria efectelor spectacolului

Nu s-a păstrat niciun proces-verbal al discuțiilor care au urmat repetițiilor critice, vizionărilor de la teatrul orădean. Creatorii spectacolului nu-și amintesc[66] dacă și în ce fel acestea au avut loc, ceea ce sugerează că funcționarii de partid responsabili nu au considerat producția atât de subversivă încât să ia măsuri împotriva acesteia.

62 Szőcs István: Nagyváradi... 4.
63 Avea o înălțime de 185 cm, conform bazei de date IMDB. https://www.imdb.com/name/nm0879381/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (accesat în: 20.12.2023).
64 „Draperiile, altădată fastuoase, atârnă obosit. În faldurile lor ghicim aciuate molii. Mobilele sunt greoaie, încărcate de obiecte inutile și urâte, pereții sunt coșcoviți, ușile impunătoare scârțâie.” Virgil Munteanu: op. cit. 142.
65 Ibid. 143.
66 Sursa: interviul de tip *oral history* realizat de Kinga Boros cu Alexandru Colpacci, prin Skype, în 21 iulie 2020.

Receptarea critică în general a interpretat spectacolul ca o abordare a mecanismului violenței universale;[67] câțiva cronicari au reprodus lectura istorică sugerată în program,[68] dar există și unele texte care fac aluzie în mod destul de deschis la posibilitatea interpretării ca o critică adusă regimului.[69] Criticii au salutat colaborarea, care a reîmprospătat instrumentele actoricești ale companiei. Sándor Técsy a primit premiul pentru interpretare din partea criticilor Asociației Oamenilor de Teatru și Muzică (ATM),[70] iar Colpacci, pe cel pentru regie de la Colocviul Regizorilor, un forum profesional de prestigiu, organizat la Bârlad.

Cu toate acestea, succesul la public,[71] succesul profesional și caracterul neproblematic din punctul de vedere al politicii culturale nu au fost suficiente pentru a menține spectacolul în viață. În martie 1980, *A Hét* relata că spectacolul, a cărui premieră avusese loc la sfârșitul lui septembrie 1979 și care ulterior s-a jucat cu sala plină, „nu a mai fost jucat de o lună și jumătate, deși a fost prezentat de cel mult cincisprezece ori".[72] Într-un interviu acordat la sfârșitul lunii iulie, Colpacci confir-

67 „Tragedia începe în clipa când personajul cel mai înapoiat, reprezentând animalitatea agresivă și lacomă, forța elementarului, preia, din joaca firavă a inconștienților, principiul autorității absolute și-i obligă pe toți să se supună, transformându-i în sclavi ai unei zeități barbare, necruțătoare, fără lege și fără datină." Valentin Silvestru: Orientări în repertoriul contemporan. *România Literară*. 3 ianuarie 1980. 16.

68 „*Tango*ul secției maghiare a Teatrului de Stat din Oradea este astfel o dramatică, dar și plină de necruțătoare ironie, demonstrație a nașterii dictaturii naziste." Miruna Ionescu: Fascinația detaliului. *Scânteia tineretului*, 4 ianuarie 1980. 2.

69 „Piesa oferă o anatomie a formării regimurilor dictatoriale din prezent." Zsehránszky István: op. cit. 5.

70 Színikritikusok díjai – 1979. *Új Élet*, 25 aprilie 1980. 17.

71 „Încep prin a spune că, deși se zice că în Oradea genul muzical este mai solicitat de spectatori – și acest lucru este parțial adevărat, pentru că premiera din vară a operetei *A régi nyár* i-a recâștigat chiar și pe unii care treceau de ani de zile pe lângă teatru, dar nu intrau niciodată –, totuși, în mod miraculos, există un public numeros și pentru *Tango* de Slawomir Mrożek, *Vară și fum* de Tennessee Williams sau *Döglött aknák* de István Csurka." Kiss-Török Ildikó: Kezdődik az évad. *A Hét*, 26 septembrie 1980. 7.

72 József Kőrössi P. descrie, nu fără amărăciune, politica repertorială a stagiunii 1979-1980 a Teatrului de Stat din Oradea: „Am gusturi bune și sunt unul dintre miile de spectatori orădeni care urmăresc cu îngrijorare crescândă politica repertorială – fie inexistentă, fie bine manipulată – a teatrului din Oradea. [...] După *Tango*, *Úri muri* [Chef boieresc] a fost prezentat în concepția și regia controversată a lui József Szabó, urmat de comedia lui Kataev *O zi de odihnă*, în regia lui József Gábor, folosind procedee regizorale obosite sau deja uitate, care de atunci se joacă fără pauză pentru plăcerea publicului care se mulțumește cu simplul divertisment. Totodată, a fost reluată piesa *A lelenc* [Orfanul] de Ede Szigligeti, a cărei premieră a avut loc în urmă cu un sezon și jumătate și care, de atunci, a fost jucată cu o jumătate de sală. Trebuie să spun, și nu cu inima ușoară: toate acestea ar fi normale dacă ar fi producții excelente și dacă s-ar păstra în program *Tango*, care, trebuie să subliniez, a fost jucat la Oradea abia de o duzină de ori și ale cărui ultime două reprezentații au avut loc cu sala plină, dar care nu a mai fost jucat nici măcar o dată în luna și jumătate care a trecut de atunci. În ceea ce mă privește, nu-mi dau seama de ce altceva mai este nevoie pentru a menține o piesă în program, în afară de o producție extraordinar de bună, pe care teatrul nu a jucat-o nici măcar pentru toți deținătorii de abonamente. Care este motivul pentru care, an de an, așteptăm în zadar spectacole *cu adevărat bune*, iar acum, că avem unul – cu actori excelenți, cu o piesă nouă, cu o regie originală (cine știe de unde!), – nu-l jucăm pentru

mă că *Tango* a fost scos din programul teatrului.[73] Emigrarea lui Csoma în Ungaria și a lui Técsy în America, în vara anului 1980, au pus capăt definitiv seriei de spectacole. Recunoașterea profesională a producției se întinde pe mai multe decenii: este menționată în repetate rânduri în contextul încercărilor de reînnoire a teatrului maghiar din Oradea,[74] precum și în contextul noilor spectacole ale lui Colpacci, care a mai revenit uneori ca regizor invitat după schimbarea de regim.[75]

că, în lipsa unei explicații mai bune – nu vrem, nu avem chef. Nu și nu!" Kőrössi P. József: Könyörgés *Tangó*ért. *A Hét*, 21 martie 1980. 7.

73 „R.: Ați menționat – și s-a scris despre asta și în *A Hét* – că *Tango*, cu tot succesul său artistic, a fost scos rapid din program. N-a avut audiență la Oradea?
A. C.: Într-adevăr, nu a avut. Cu toate că știu și despre unii care au văzut spectacolul de mai multe ori. Iar ca spectacol invitat la Cluj, unde am început la o oră imposibilă, la două și jumătate, am avut sala plină și un mare succes. Dar l-am jucat de trei ori și la Târgu Mureș, cu un succes chiar mai mare decât la Cluj. Sincer să fiu, sunt confuz: poate că ar fi trebuit să se facă mai multă publicitate la Oradea? Pentru că cei care au venit la spectacol l-au primit așa cum ne așteptam. Dar cei care n-au venit? Potențialii spectatori?" Sugár Teodor: op. cit. 7.

74 Vorbind despre *Füzet*, revista teatrului, publicată în anii '90 la inițiativa secretarului literar Béla Nagy, Mária Kacsir scrie: „[C]el mai mult se discută despre operetă, «poate chiar dincolo de meritele sale», după cum se spune în introducere, așadar colecția reflectă cu fidelitate cel mai puternic filon al teatrului orădean. În același timp, îi lipsesc cu desăvârșire toate elementele de la care ne așteptam la reînnoire: producțiile memorabile ale lui Szabó József (Páskándi: *A bosszúálló kapus…*[Portarul răzbunător], Madách: *Az ember tragédiája* [Tragedia omului], Sütő: *Anyám könnyű álmot ígér* [Un leagăn pe cer]), ciclul autorilor orădeni, apoi Tamási, *Noile suferințe ale tânărului W.* (Plenzdorf) și *Acești îngeri triști* (D. R. Popescu), *Tango* (Mrożek) și multe altele." Kacsir Mária: Jól kezdődött. *A Hét*, 24 mai 1996. 8.

75 „Alexandru Colpacci este o veche cunoștință a teatrelor maghiare din România. Spectacolul său din 1979, *Tango*, este încă un reper – unul dintre cele mai bune spectacole ale teatrului orădean." Zsehránszky István: Két nő közt – avagy a zsarolás természetrajza. *Romániai Magyar Szó*, 6 iunie 2003. 8. „I-am explicat persoanei că, în deceniul 1970-[19]80, Alexandru Colpacci (pe atunci tânăr regizor) și teatrul orădean (pe atunci cu ambele secții în perfectă formă artistică) au fost autorii și, în același timp, beneficiarii câtorva succese de răsunet în teatrul românesc, […] *Tango* de Slawomir Mrożek fiind citată, la vremea cu pricina, printre primele zece ale momentului. *Top ten*, cum ar veni." Alice Georgescu: Amintirea, între iluzie și existență. https://dilemaveche.ro/sectiune/arte-performative/articol/amintirea-intre-iluzie-si-existenta (accesat în: 20.12.2023).



IMAGINEA A: László Miske (Stomil), István Darkó (Artur). Fotografie: István Weiss (1979).
Sursa: Arhivele Teatrului „Szigligeti".



IMAGINEA B: Sándor Técsy (Edek), Lajos Szabó (Eugen). Fotografie: István Weiss (1979).
Sursa: Arhivele Teatrului „Szigligeti".



IMAGINEA C:
István Darkó (Artur), Judit Csoma (Ala).
Fotografie: István Weiss (1979).
Sursa: Arhivele Teatrului „Szigligeti".



IMAGINEA D: Irén Bányai (Eleonora), Ágnes Kakassy (Eugenia), Sándor Técsy (Edek), Judit Csoma (Ala).
Fotografie: István Weiss (1979). Sursa: Arhivele Teatrului „Szigligeti".



IMAGINEA E: Lajos Szabó (Eugen), Sándor Técsy (Edek), Darkó István (Artur).
Fotografie: István Weiss (1979). Sursa: Arhivele Teatrului „Szigligeti".



IMAGINEA F: Lajos Szabó (Eugen), Ágnes Kakassy (Eugenia), Sándor Técsy (Edek), Irén Bányai (Eleonora), László Miske (Stomil). Fotografie: István Weiss (1979). Sursa: Arhivele Teatrului „Szigligeti".



IMAGINEA G: István Darkó (Artur), László Miske (Stomil). Fotografie: István Weiss (1979).
Sursa: Arhivele Teatrului „Szigligeti”.

PRINTRE SPECTATORI

Gábor Tompa: *Woyzeck,* 1980

▪

KINGA BOROS

Woyzeck *este prima montare majoră a lui Gábor Tompa, o autodefinire conștientă ca regizor. Spectacolul se potrivește cultului Büchner al teatrului românesc din anii '70, astfel Tompa este primit de breaslă ca un artist aparținând școlii regizorale române. Tompa a descoperit în piesă posibilitatea eliberării de sub dominația textului și, exprimând libertatea regizorială și a interpretării, a făcut o schiță extrem de concisă pentru spectacolul său.*

Titlu: Woyzeck. *Data premierei:* 21 iunie 1980. *Regizor:* Tompa Gábor (student, artist invitat). *Locul premierei:* Teatrul Maghiar de Stat din Sfântu Gheorghe. *Autor:* Georg Büchner. *Traducător:* Thurzó Gábor. *Scenografie și costume:* Both András (artist invitat), Szörtsey Gábor (artist invitat). *Muzica, efecte audio:* Márkus János. *Companie:* Teatrul Maghiar de Stat din Sfântu Gheorghe. *Distribuție:* Visky Árpád (Woyzeck), Molnár Gizella (Marie), Győry András (Căpitanul), Orbán Károly (Doctorul), Darvas László (Tambur-majorul), Simon András (Subofițerul), Csergőffy László (Andres), Nászta Katalin (Margret), Kőmíves Mihály (Proprietarul barăcii, Vestitorul la bâlci, Cârciumarul, Soldatul I), E. Szabó Lajos (Bătrânul cu caterinca, Soldatul II), Szabó Zoltán (Vânzătorul de cuțite, Soldatul III), Dobos Imre (Karl nebunul, Maimuța, Calul), Gáspár Imola (Käthe, fata în alb), Veress László (Soldatul IV, Bunica), Márton Árpád (Soldatul V).

Contextul cultural teatral

Spre sfârșitul anilor ’70, teatrul maghiar din România se confrunta cu o lipsă gravă de regizori.[1] La Institutul de teatru „Szentgyörgyi István” din Târgu Mureș, singura instituție de învățământ superior de teatru în limba maghiară din țară, s-au organizat în total două promoții de regie care au absolvit în anii 1954 și 1974.[2] Instruirea noilor regizori era practic monopolul Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică din București. Aici și-a făcut studiile Gábor Tompa între 1977 și 1981, în limba română.[3] Pentru examenul de absolvire a anului III a regizat spectacolul *Woyzeck* la teatrul din Sfântu Gheorghe, cu care tatăl său, Miklós Tompa, colabora de mult timp ca artist invitat.[4] Spectacolul este, de asemenea, prima sa montare într-un teatru de repertoriu,[5] a cărei miză este parțial determinată de modul în care trupa și publicul din Sfântu Gheorghe se raportează la piesă și la regie.[6] La sfârșitul anilor ’60 și începutul anilor ’70, regizorii români s-au îndreptat cu un interes neașteptat către Büchner.[7] Spectacolul *Woyzeck* de Radu Penciulescu, pus în scenă în 1970 la Piatra Neamț, a lăsat o amprentă puternică asupra memoriei culturale românești.[8] Acest spectacol a devenit legendar prin utilizarea spațiului: zona de joc a fost extinsă în toată sala de teatru, actorii au jucat atât pe scenă, cât și între spectatori, acest lucru devenind deosebit de semnificativ în prima scenă (târgul) și în

1 „În această acută lipsă de regizori autohtoni maghiari” – se exprimă reporterul în interviul cu Gábor Tompa. Zsehránszky István: Vizsgaelőadás előtt. *Ifjúmunkás*, 29 iunie 1980. 5.

2 https://www.szini.ro/hallgatok/alumni-hu/vegzett-hallgatok-nevsora (accesat în: 01.07.2022).

3 „În această primăvară și-a susținut examenul de diplomă al treilea tânăr regizor absolvent al Universității din București care se va alătura uneia dintre cele șase trupe maghiare.” Halász Anna: A megkövült lélek. *A Hét*, 28 august 1981. 7.

4 „– Și din inițiativa cui s-a stabilit relația? – Ei au făcut posibil să îmi pregătesc aici spectacolul pentru examenul din al doilea semestru.” Zsehránszky István: op. cit. 5.

5 „Toți trei [Gábor Tompa, András Both, Gábor Szörtsey] colaborează pentru prima oară cu o trupă de artiști profesioniști.” Ioan Negulici: 5 minute cu… Veress Daniel, secretarul literar al Teatrului Maghiar de Stat. *Cuvântul Nou*, 21 iunie 1980. 3.

6 Una dintre temele discutate la vizonarea spectacolului a fost dacă ar trebui sau nu jucat cu abonament. Personalul teatrului (regizorul Attila Seprődi Kiss, actorul Péter Bálint, directorul Lajos Sylvester) îl recomandă pentru abonament, iar membrul extern al comisiei (Géza Fazakas) „recomandă prudență”. Procesul-verbal al vizionării spectacolului *Woyzeck* 17 iunie 1980. Fără număr de pagină. Arhiva Teatrului „Tamási Áron”.

7 „Teatrul nostru pare a nu-l fi bănuit, până azi, pe Büchner.” Florin Tornea: *Woyzeck*. *Teatrul*, 4/1970. 98.

8 Teatrul Bulandra din București a prezentat *Moartea lui Danton* în 1966 și *Leonce și Lena* în 1970, în regia lui Liviu Ciulei. Prima montare în limba română a piesei *Woyzeck* a avut premiera în 1965 la Teatrul Evreiesc de Stat din București. În 1970 a fost jucat de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț în regia lui Radu Penciulescu, în 1972, la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București, în regia absolventului Andrei Belgrader, în 1976, la Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca, în regia lui Mircea Marin. http://star.cimec.ro/persons/view/6636 (accesat în: 20.12.2023.).

scena de încheiere (moartea lui Woyzeck).[9] Scena cu Woyzeck și Andres cu gălețile pline cu apă este o imagine iconică ce poate fi interpretată ca o metaforă a lipsei de sens.[10] Această imagine puternică, precum și scena cu ștergerea podelei și marșul soldaților, este evocată de regia lui Tompa,[11] în caietul-program al spectacolului din Sfântu Gheorghe apărând chiar o fotografie din spectacolul de la Piatra Neamț ca dintr-una dintre cele mai importante regii *Woyzeck*. Din același deceniu, o producție la fel de importantă este *Woyzeck*-ul teatrului Stúdió K la Budapesta în anul 1977, care, ca și producția din Piatra Neamț și, mai târziu, cea din Sfântu Gheorghe, se joacă printre spectatori[12] și începe cu scena târgului.[13] În ambele cazuri, această schimbare dramaturgică este o invenție a regizorului, deoarece atât în traducerea în română de Laura Dragomirescu din 1967 folosită de Penciulescu, cât și în traducerea în limba maghiară de Thurzó din 1955 folosită de Tamás Fodor, drama începe cu scena bărbieritului.[14] În cronicile scrise cu ocazia turneului din 1981 al teatrului din Sfântu Gheorghe la Veszprém și Budapesta este menționată ca referință și regia lui Tamás Fodor.[15]

9 „[P]rin deruta rezultată din distrugerea clasicei iluzii a scenei italiene, integrează întregul colectiv (de spectatori și de actori) în acest posibil ritual, care e teatrul." Iuliana Pop: O nouă premieră la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț – Georg Büchner: *Woyzeck*. *Flacăra*, 7 martie 1970. Copie dactilografiată. Arhiva Teatrului Tineretului din Piatra Neamț. „*Woyzeck* – ca dramă – este o înșirare demonstrativă de piese aflate în dosarul unei crime pasionale, de mult judecate și uitate. Aceste «piese la dosar» sunt înfățișate unui public chemat nu doar să asiste la ele din optica rece a stalului, ci din cea înfierbîntată a unei adunări sit-in, în care nu poți adopta atitudini neutrale, pasive." Florin Tornea: op. cit. 99.

10 „Există apoi un moment crucial, în care acest univers se definește cu limpezime: când, temători de secrete consecințe, Woyzeck și amicul său Anders discută între ei, turnând danaidic apă într-o butie fără rost și fără fund." Florin Tornea: op. cit. 99. „Cei doi aduc continuu găleți cu apă ce se varsă, absolut absurd, în deschizătura din mijlocul scenei. Ceva îi hăituiește și nu pot vorbi. Își aruncă doar cuvinte, drumul lor se încrucișează. Muncă fără rost, acțiunea semnifică umilirea." Mihai Nadin: *Woyzeck* – două spectacole acute. *Astra*, 4/1970. f.d.

11 „[Actorii] nu se simt dezarmați sau neinteresanți dacă spală cu adevărat, timp de multe minute, podeaua; [...] sau dacă mărșăluiesc numai, cu pas de paradă, apropiindu-se și îndepărtându-se de noi de multe ori." Ana Maria Narti: Patima lucrurilor simple. *Contemporanul*, 13 martie 1970. Copie dactilografiată din Arhiva Teatrului Tineretului din Piatra Neamț.

12 http://www.studiokszinhaz.hu/historia/ (accesat în: 20.12.2023).

13 Gábor Tompa, născut în 1957, are 13 ani și locuiește la Târgu Mureș când spectacolul se joacă la Piatra Neamț, și este student în anul I la București când spectacolul este prezentat de Stúdió K. Potrivit mărturisirilor sale, nu a văzut niciunul dintre aceste spectacole, însă unul dintre profesorii săi universitari le-a povestit multe despre spectacolul lui Penciulescu. Interviu de tip *oral history* realizat de Kinga Boros cu Gábor Tompa. Miercurea Ciuc, 10.08.2018.

14 Georg Büchner: *Pagini alese*. Editura pentru Literatură Universală, 1967. 123. Georg Büchner: *Danton halála. Válogatott írások*. Budapesta, Új Magyar Kiadó, 1955. 3.

15 „Jocul adus între spectatori – ce a făcut ca drama să fie excelentă, înfricoșător de personală și de intimă în interpretarea Stúdió K – nu a durat mult, din păcate." Tóth Ildikó: Caragiale, Büchner, Sütő. *Jövő Mérnöke*, 21 noiembrie 1981. 5.

Textul dramatic, dramaturgia

Gábor Thurzó[16] a tradus fragmentele lui Büchner pe baza versiunii lui Bornscheuer. Potrivit acesteia, piesa este construită pe un cadru dramaturgic care se formează din cele 17 scene ale intrigii principale și din cele 7 scene ale „complexului uciderii". Gábor Tompa a creat o „schiță extrem de concisă".[17] Textul se deosebea pe alocuri de traducere, regizorul văzând în piesa nefinalizată de autor libertatea regizorală și potențialul spectacolului de teatru nesubordonat textului.[18] Față de versiunea publicată în 1955, Tompa prezintă scena cu Vestitorul la bâlci care arată maimuța îmbrăcată în soldat ca scenă de deschidere și o joacă în hol, printre spectatorii care tocmai sosesc la spectacol. A doua întâlnire dintre Marie și Woyzeck, când Woyzeck o întreabă pe femeie despre cercei, are loc în spectacolul de la Sfântu Gheorghe după scena dintre Marie și Tambur-majorul, clarificând astfel de unde a primit Marie perechea de cercei (IMAGINEA A). Între scenele lui Büchner, regia încorporează mai multe secvențe de acțiune pe scenă: „Marșul" (fără text); „Ștergerea podelei" (fără text); „Violul" (fără text); „Activitatea";[19] „Evantaiul" (fără text);[20] „Înfulecarea" (fără text);[21] „Bătaia" (fără text); „Întâlnirea cu Nebunul" (fără text); „Nebunul mărșăluiește" (fără text).[22] Alternarea dinamică a scenelor dialogate cu cele fără text a sporit probabil pentru public, obișnuit, de altfel, cu acțiunea lineară în teatru, senzația de schiță, caracteristică textului lui Büchner.

16 Georg Büchner: *Woyzeck* (traducere de Gábor Thurzó). In: *Danton halála. Válogatott írások*. Budapesta, Új Magyar Kiadó, 1955. 135.

17 Halász Anna: op. cit. 7. „Aproape că nu există piesă în acest spectacol, doar joc." Ágoston Vilmos: *Woyzeck*. *Utunk*, 15 august 1980. 7.

18 „Această dramă fragmentară [...] este poate cea mai deschisă lucrare din literatura dramatică (26 de pagini în total), aproape că necesită construcție în cadrul textului. [...] oferă o oportunitate pentru un spectacol relativ independent de text, o operă de artă independentă!" b.l.: „Az értelmetlen cselekvések képeskönyve" Megkérdeztük... Tompa Gábort. *Megyei Tükör*, 25 iunie 1980. 2-3.

19 „[S]oldații, cu un ciot de lemn pe umeri, cu formă de pumn uriaș, umblă de colo colo, aparent fără scop, în timp ce repetă mecanic «Activitate, activitate»". Halász Anna: op. cit. 7.

20 „Este adevărat că, din cauza vârstei mele, cam prea multe șocuri atentează la nervii mei: aș vrea să văd când termină Căpitanul de fluturat evantaiul, pot să-mi dau seama ce se întâmplă din mai puțini pași bătuți, consider că este inutil să se urineze pe scenă." Oláh Tibor: Őszi vendégjáték. *Új Élet*, 20/1980. 17.

21 „Spectacolul transmite starea lor de spirit în scene excelente (frecare, înfulecare etc.)." b.b.: *Woyzeck*. *Megyei Tükör*, 18 aprilie 1981. 2-3.

22 Scenariul spectacolului *Woyzeck*. Arhiva Teatrului „Tamási Áron", 1980.

Regia

Prima montare majoră a lui Gábor Tompa este o autodefinire conștientă ca regizor.[23] Și criticii văd producția ca pe o afirmare profesională,[24] și îl primesc pe Gábor Tompa ca artist aparținând școlii regizorale românești,[25] cu o puternică viziune regizorală asupra piesei *Woyzeck*,[26] care atribuie sensuri bine articulate spectacolului.[27] Discursul său regizoral folosește un limbaj teatral metaforic.[28] Spectacolul începe în holul de la parter al teatrului, unde spectatorii sunt întâmpinați la sosire de Woyzeck închis într-o cușcă de sticlă. Aici se joacă prima scenă, cea a târgului.[29] Actorii se amestecă cu publicul, care inevitabil devine parte a lumii prezentate în spectacol.[30] Scena

23 „Întâlnirea unui regizor cu *Woyzeck* – o întâlnire cu întrebările de bază ale artei sale teatrale." Tompa Gábor: Egy tárgy, melyet Woyzecknek hívnak. Fragmente din însemnările regizorului. Arhiva Teatrului „Tamási Áron", dosarul *Woyzeck*. 1980. f.d.

24 „Spectacolul-examen demonstrează talentul tânărului regizor." Szőcs István: *Woyzeck*. *Előre*, 9 ianuarie 1981. 2. „La facultatea din București Gábor Tompa a învățat că gama posibilităților de exprimare este nelimitată." Halász Anna: op. cit. 7.

25 „[A] fost prezentat un spectacol *Woyzeck*, care poartă, fără îndoială, influența directă a celor mai de seamă personalități inovatoare ale teatrului românesc." Nánay István: Hídverők. A sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház vendégjátéka. *Színház*, 2/1983. 24.

26 „Aveam în minte două imagini cu *Woyzeck*: una este omul din vitrină cu mazăre, cealaltă este purtarea găleților. […] Și [în fața ochilor minții] mi-a apărut spectacolul, pe care l-am făcut cu foarte puține diferențe. În proporție de 80% mi-a apărut." Nászta Katalin: *Thália erdélyi napszámosai*. Arcuș, Editura Tinta, 2017. 177-178.

27 „[S]ă fie atins spectatorul din timp de vântul panopticului lumii marionetelor, să se simtă într-un panoptic de târg, să fie șocat de singura realizare: aici, într-o lume a monștrilor, singura ființă umană, Woyzeck, este văzută de ceilalți – ca un monstru?!?" b.l.: op. cit. 2-3. „Woyzeck este un panoptic al Absurdității Colective." Tompa Gábor: *A késdöfés gyengédsége*, Cluj-Napoca, Editura Komp-Press, 1995. 12.

28 „Regizorul este familiarizat cu aproape tot inventarul efectelor scenice pe care trendurile avangardiste ale teatrului le-au experimentat în ultimii ani, și le-a folosit pe majoritatea." Nánay István: op. cit. 24. „[E]ste evident că acest regizor gândește în termeni vizuali și în imagini" Szőcs Géza: A *Woyzeck*ről. *Igazság*, 9 septembrie 1980. 2.

29 „Woyzeck stă într-o cușcă de sticlă (adică este deja în închisoare), își mănâncă mazărea, publicul și actorii deopotrivă se holbează la el, râd, îl tachinează; publicul se implică în joc, captivat de situație, se naște aproape spontan tumultul unui târg de mare amploare, în care toți ceilalți actori se pot descrie și «își pot striga» prezentările proprii în câteva cuvinte. Iar prizonierul așezat în mijloc îndură totul cu blândețe. Fenomenul: un prizonier batjocorit, care nu poate scăpa din strânsoarea mulțimii, afectează spectatorii îngrozitor de mult, dar nu pot scăpa de el nici măcar în sala de spectacol – intrarea este păzită de soldați înarmați…" Anna Halász: op. cit.; „Majoritatea spectatorilor s-au holbat nedumeriți la fața înghețată de durere neputincios-amară a «prizonierului» cuștii de sticlă instalate în holul teatrului. Intrarea era blocată de soldați înarmați. Soldații bătând din picioare la comandă și sunetul fluierului, bărbatul schilod întorcându-și și troncăindu-și ritmic cutia muzicală, făcându-și loc prin cercul de oameni în care era «închis» Woyzeck, iar ca rezultat, aceștia s-au îndepărtat speriați, iar apoi, surprinși de apelul din difuzoare, s-au îndreptat spre sala de spectacol. Nu a fost un preludiu, ci însuși spectacolul." Sipos András: *Woyzeck*. *Brassói Lapok*, 5 iulie 1980. 4-5.

30 „De exemplu, cu *Woyzeck* eram interesați de modul în care publicul, spectatorii, în acest caz, ar reacționa la el dacă l-am expune în hol. Nu l-am pus acolo ca pe o senzație. Vrând-nevrând, publicul

cea mai frecvent descrisă a spectacolului este așa-numita „scenă cu gălețile".[31] Tompa înlocuiește tăierea nuielelor din piesa originală cu adusul apei, și prin succesiunea de mișcări repetate mecanic creează o metaforă scenică a lipsei de sens.[32] În această scenă, receptarea critică a recunoscut unanim sistemele care distrug sufletul.[33]

---

a fost forțat să adopte o anumită atitudine. Astfel am creat puntea prin care orice persoană care intra și trecea pe lângă el ar putea fi însuși Woyzeck." Nászta Katalin: op.cit. 175.

31 „De exemplu, scena cu gălețile, construită cu o precizie coregrafică, reprezintă cu o forță înăbușitoare un anumit ideal de stat, în care cetățeanul nu poate avea o clipă liniștită pentru a gândi." b. b.: *Woyzeck*. *Megyei Tükör,* 18 aprilie 1981. 2-3. „[Î]n prim-planul scenei întunecate, în puțina lumină care cade de sus, sunt doi soldați față în față (ca niște oglinzi, reflectări ale sorții celuilalt): Árpád Visky, jucând rolul principal, și partenerul său, din multe puncte de vedere o altă variantă a acceptării destinului său, un alter ego mai tolerant, mai obedient – pentru că acceptă împrejurările date, nu gândește, deci nu reflectează asupra situației: László Csergőffy, care pornește spre Visky mărșăluind ca la paradă, ajunge, se întoarce spre el, toarnă conținutul găleții sale în găleata lui Woyzeck, se întoarce din nou, mărșăluiește înapoi la locul lui/ scena bubuie/ Visky are o expresie rigidă, acum pornește el, bătându-și cu grijă pasul, aproape halucinând deja cizmele naziste, apoi se oprește, se întoarce, toarnă conținutul găleții sale în găleata lui Csergőffy, se întoarce din nou/ și această secvență înfiorător de specifică se repetă până când cei doi actori își pierd balansul *efectiv*, și din cauza efortului pe care l-au depus («hiperrealism»), dar chiar și atunci mâinile și picioarele lor continuă, ca niște arcuri, să umple persistent gălețile/ *dacă Woyzeck ar vrea să se răzvrătească, acesta ar fi momentul potrivit*, dar nu, el face un incredibil efort de a bate pasul și de a umple gălețile/ în schimb, performanța sa este agitatoare, această umplere a găleților cu pași apăsați, apoi obosiți, se îndreaptă *împotriva tuturor tipurilor de conducere militară*/ împotriva acțiunilor care și-au pierdut funcționalitatea, fiind înlocuite de rituri prin rigoarea puritană și intenționată a acestora/ întrucât sensul acțiunii este diluat, locul ei este luat de o succesiune de acțiuni fără sens (fiind nefuncționale)/ dar pasul ceremonial este încă bătut, gălețile sunt încă ridicate, umanismul este departe, Acțiunea Logică pare a fi un țărm de neatins, pacea este la distanță lunară." Bogdán László: Szentgyörgyi játszók. In: Kacsir Mária (ed.): *Színjátszó személyek. A Hét évkönyve 1982*, București. 139.

32 „Potrivit textului, în scenă Woyzeck și colegul său soldat, Andres, tăiau nuiele între arbuști. Această acțiune fără sens amintea de mitul lui Sisif. Am încercat să reformulăm această imagine pe scenă printr-o imagine analogă, dar mai șocantă, mai scenică și mai mărită. Woyzeck și Andres, pornind de pe două laturi ale scenei, ca niște oglinzi, reflectări ale soartei celuilalt, toarnă apa în găleata celuilalt în ritmul de marș militar. Am prelungit durata scenei în mod intenționat – la aproximativ 10 minute. Această secvență de acțiuni repetate mecanic poate fi regăsită și în mitul lui Sisif." Tompa Gábor: *A késdöfés gyengédsége*... 12.

33 „Unii consideră că purtarea și golirea gălețil-or minute întregi sunt acțiuni gratuite. Deși nu este deloc așa. Regizorul a contopit mitul lui Sisif și mitul Danaidelor, astfel încât să simțim insuportabilitatea exercițiului militar (culminând în resemnare)." Oláh Tibor: Őszi vendégjáték. *Új Élet*, 20/1980. 17. „Simplul fapt că cei doi prieteni nu pot discuta despre cele mai omenești treburi ale lor decât în secret și adaptându-se la direcția de mișcare continuă a exercițiului, că după spălarea podelei, care este încă o acțiune logică, urmează simbolul spălării: Visky și Csergőffy mărșăluiesc alternând unul spre celălalt de la marginea scenei, turnând apa din propria găleată în găleata goală a celuilalt și viceversa, iar când se întâlnesc astfel, șoptesc câteva cuvinte, apoi se întorc cu spatele, cu pași apăsați, și între timp ochii le ard, fețele li se contorsionează, dar mâinile și picioarele lor sunt disciplinate, militare." Halász Anna: op. cit. 7; „Până la urmă, Woyzeck trântește găleata pe jos și restul apei se varsă pe scenă și în auditoriu. Desigur, tot Woyzeck trebuie să șteargă apa în următoarea scenă. Această scenă este nemaiauzit de puternică, prezintă activitățile fără sens care degradează personalitatea, vulnerabilitatea și umilirea, intensificarea emoțiilor reprimate până la punctul de explozie și metodele controlate de descărcare a acestora." Nánay István: op. cit. 24.

Valoarea inovativă a acestor soluții regizorale în contextul teatrului maghiar din România este clar indicat de faptul că, în mod pozitiv ori negativ, majoritatea recenzenților au remarcat sistemul de efecte care opera în spectacol.[34]

Jocul actoricesc

În regia lui Tompa, *Woyzeck* nu dezvăluie tragedia personajului din titlu,[35] deși în persoana lui Árpád Visky alege pentru rolul principal un actor pe care publicul îl cunoaște ca având „temperament nestăvilit".[36] Spectacolul prezintă o comunitate care, fără excepție, și-a pierdut umanitatea, așa că în această distribuție se acordă o importanță egală rolurilor minore ale piesei (IMAGINEA B). Din declarații și cronici se conturează imaginea unei trupe subapreciate, care nu neapărat reușește să țină pasul cu stilul regizoral modern.[37] Breasla teatrală identifica teatrul din Sfântu Gheorghe de la acea vreme cu „comedia comercială burgheză" și seria Tamási a lui Mi-

34 „Și să ne uităm acum, la sfârșitul anului 1980, pe glob: oare îndrăznim să spunem că tânărul regizor este șocant în scopurile sale?!" Oláh Tibor: op. cit. 17. „Este de necontestat, totuși, că Gábor Tompa a lucrat cu toate aceste șocuri adunate harnic, adică materiale stupefiante sau neașteptate, cu un excelent simț al scenicului și un nivel înalt de măiestrie." Szőcs István: op. cit. 2. „După un timp însă, efectele scenice, în loc să crească, s-au stins unul pe celălalt. Gábor Tompa a mărit durata și intensitatea efectelor scenice până la limita toleranței, dar această monotonie și-a pierdut treptat din putere." Nánay István: op. cit. 24.

35 „Această mică societate militară, întruchipată de câteva personaje în uniformă, în mare parte tăcute, devine partener egal al protagonistului. Echilibrul, disciplina și varietatea jocului colectiv, dezvoltarea armonioasă a succesiunii diferitelor figuri – soldații și femeile care le vindeau bunuri – (Katalin Nászta, Imola Gáspár), estetica prezentării imaginilor colective, de exemplu reprezentarea umbrită a scenei din cârciumă, arată că tânărul regizor, atunci când compune artistic o imagine pe care o respinge vehement, când construiește frumosul din elementele urâtului, atinge estetica luării unei poziții, a unei alegeri înrădăcinate în viața publică." Halász Anna: op. cit. 7.

36 Árpád Visky și-a început cariera la Sfântu Gheorghe în 1963, unde s-a întors după câțiva ani de succes la Târgu Mureș în anul 1974, atunci când contractul său din Târgu Mureș a fost reziliat în mijlocul sezonului. Rolurile sale memorabile sunt serile bazate pe poezii de Ady, Attila József și Miklós Radnóti, Tiborc din *Bánk bán* [Banul Bánk], Cain din *Káin és Ábel* [Cain și Abel]. În 23 februarie 1983 a fost arestat sub acuzația de agitație împotriva statului, a stat un an și jumătate în închisoare și nu i s-a mai permis niciodată să urce pe scenă. În 5 ianuarie 1986 a fost găsit mort într-o pădure de lângă Sfântu Gheorghe.

37 „[Î]i cunosc de mult pe actorii din Sfântu Gheorghe. Cu toate acestea, atitudinea lor pozitivă a fost o surpriză plăcută. Știam că sunt mai degrabă adepții actoriei tradiționale, și am fost surprins de cât de bine au înțeles tot ce mi-am imaginat, ceea ce, deși nu era complet nemaivăzut la Sfântu Gheorghe, era totuși neobișnuit. Sper să se înțeleagă, că sunt cu siguranță mulțumit de munca echipei." b.l.: op. cit. 2-3; „[Regia] face minuni și cu actorii din trupă. [...] Experimentele teatrale ale lui Attila Seprődi Kiss au pregătit atât stilul actorilor, cât și gustul majorității publicului pentru receptarea aspirațiilor teatrului modern – în același timp cu marile centre teatrale ale țării." b.b.: op. cit. 2-3.

klós Tompa.[38] După cum se poate vedea din procesul-verbal al vizionării,[39] spațiul de joc gol din *Woyzeck* era o noutate.[40] Sarcina actorilor a fost mișcarea coregrafică, „vocalizarea și livrarea expresivă a textului",[41] și trebuiau să-și coordoneze jocul cu elemente formale care, potrivit unor interpretări, au împins prezența actoricească în fundal.[42] Woyzeck al lui Árpád Visky are un „chip și comportament plăcut, atrăgător, inteligent, [...] blând și vesel în mod simpatic"; [43] umilirea sa ca infractor este, prin urmare, emoționantă (IMAGINEA C). Marie interpretată de Gizella Molnár este la fel de nefericită: Tambur-majorul exclamă „Ce muiere e și asta!" și o violează pe femeia însărcinată împreună cu tovarășii săi.[44] Găsim două interpretări critice complet diferite ale duoului Marie-Woyzeck și ale scenei crimei. Anna Halász consideră crima ca pe o împlinire a relației imposibile.[45] Autorul cronicii apărute în ziarul local *Megyei Tükör* numește emoționalitatea și impulsivitatea acestei relații o „eroa-

38 Kántor Lajos – Kötő József: *Magyar színház Erdélyben 1919-1992*. București, Editura Kriterion, 1994. 83-84.

39 Teatrul din Sfântu-Gheorghe este una dintre puținele companii de limba maghiară din țară ale cărei procese-verbale de vizionare s-au păstrat în arhivele teatrului, respectiv la Arhivele Naționale ale României Filiala Covasna. Vezi Boros Kinga: *Kényelmetlen színház. A politikai tartalomtól az észlelés politikájáig*. Târgu Mureş – Cluj-Napoca, Editura UArtPress – Presa Universitară Clujeană, 2021. 95-114.

40 „Soluțiile nu sunt aceleași pentru fiecare individ, ceea ce este îngreunat de faptul că decorul este spațiul gol care trebuie umplut cu jocul în sine." Comentariile lui Attila Seprődi Kiss la discuția de după vizionare. Procesul-verbal al vizionării spectacolului *Woyzeck*, 17 iunie 1980. Fără număr de pagină. Arhiva Teatrului „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe.

41 „Prezența actoricească intensă cerută de regizor – inclusiv mișcările precis coregrafiate, executate mecanic, vocalizarea și livrarea expresivă a textului – a fost o sarcină radical diferită de stilul teatrului, sau chiar de cel al teatrului maghiar din Transilvania. (Să recunoaștem, ar fi fost la fel în majoritatea teatrelor noastre!) Desigur, nu toată lumea a putut răspunde acestor cerințe cu aceeași sensibilitate. Árpád Visky (Woyzeck) și Károly Orbán (Doctorul) vorbesc fără cusur acest limbaj teatral, iar ceilalți și-au îndeplinit sarcinile cu o disciplină nemaiîntâlnită." Nánay István: op. cit.

42 „În acest concept de regie, interpretarea individuală a actorului este complet subordonată coregrafiei libere, asemănătoare unei mașinării, a măștilor, a păpușilor, a larvelor, a tricourilor și a reflectoarelor." Szőcs István: op. cit. 2.

43 Halász Anna: op. cit. 7.

44 „[Este repulsivă] natura operațională a violului Mariei însărcinate, efectuat în «spirit de echipă». Totodată, această ultimă mică scenă tăcută o caracterizează și pe partenera de viață a lui Woyzeck în mod diferit: Marie (Gizella Molnár) nu este precum curvele profesioniste ale soldaților, ci la fel de vulnerabilă și de nefericită ca Woyzeck însuși. Și însărcinată, și trecută de floarea vieții." Halász Anna: op. cit. 7.

45 „Loviturile [...] o ating pe nefericita femeie – la fel de tandru și de duios ca cea mai frumoasă îmbrățișare. Și această absurditate nespusă, inexprimabilă, dureroasă este reprezentată cel mai elocvent prin mișcările și jocul auditiv al lui Imre Dobos, apărând pe scenă aproape complet tăcut în rolul Maimuței în cămașa de forță sau al Nebunului." Ibid.

re regizorală".[46] Interpretarea din urmă poate fi legată de obiceiurile actoricești ale lui Visky: „vorbea puțin mai repede, astfel că a devenit înfocat."[47]

Scenografia și sunetul

Atmosfera spectacolului evocă un mediu militar (IMAGINEA D), deformându-l până la grotesc.[48] Sirena care suna deja în hol, peisajul sonor format din zgomotul bubuitor al marșurilor și cuvintele repetate mecanic creează sugestiv atmosfera unui exercițiu militar. Planul lui András Both și Gábor Szörtsey nu a fost realizat, din motive financiare,[49] dar scena goală îngustată de perdele circulare semăna în continuare cu o haină militară,[50] cu mânecile extinzându-se înainte pe ambele laturi. Personajele devin și ele elemente vizuale ale spectacolului, întrucât aspectul lor fizic este sporit în spațiul de joc gol (IMAGINEA E): soldații poartă uniforme,[51] Karl nebunul, jumătate om, jumătate animal, poartă o blană de maimuță care îi acoperă întregul corp (IMAGINEA F), Doctorul se deplasează pe o bicicletă extinsă ca masă de operație (IMAGINEA G), Căpitanul urinează pe podea,[52] Margret își dezvelește sânul (IMAGINEA H). Potrivit cronicarilor, cu această ocazie a apărut pentru prima dată pe scena transilvăneană un corp de femeie semi-dezbrăcată.[53]

46 „În jocul Gizellei Molnár și al lui Visky, nedumerirea și confuzia sunt, din păcate, înăbușite de un sentiment care este în contrast puternic cu starea de spirit și cu intențiile ideologice ale spectacolului: autocompătimirea. Jocul lor, care devine pasional și chiar melodramatic în contextul spectacolului (joacă un fel de ciudat duo Othello-Ophelia), dă spectatorului impresia că răzvrătirea este posibilă, dar finalul dramei dovedește contrariul. Loviturile furioase de cuțit ale lui Visky în scena crimei nu se potrivesc spectacolului în ansamblu, ci mai degrabă s-ar potrivi mișcările sale mecanice, executate ca la comandă. Ca o operațiune mecanică a conștiinței de sine oprite." b.b.: op. cit. 2-3.

47 Nászta Katalin: op. cit. 492.

48 „Și această atmosferă atotcuprinzătoare de cazarmă, de pregătire militară și chiar de front copleșește publicul prin autosuficiență și lipsă de conținut." Halász Anna: op. cit. 7.

49 „Decorul nu-l deranjează, dar regretă că ideea inițială a mantiei militare nu a fost realizată – din motive financiare". Comentariile lui Attila Seprődi Kiss la discuția de după vizionare. Arhiva Teatrului „Tamási Áron", Büchner: Procesul-verbal al vizionării spectacolului *Woyzeck*, 17 iunie 1980. f.d.

50 „[P]ersonajele au apărut dintr-o jachetă militară gigantică ca decor." Nánay István: Magányos férfi borsóval. A *Woyzeck* Újvidéken. *Színház*, iulie 1990. 38. „[M]antia militară uriașă, întinsă, impresionantă [...], între ale cărei buzunare și manșete mărșăluiesc și se învârt epavele de personalități cu aparentă încredere de sine și cu reală neputință." Szőcs Géza: op. cit. 2.

51 „Uniformele nu sunt uniforme prusace muzeale din anii '20-'30 ai secolului trecut, ci oarecum generice: cele ale soldaților de rând sunt moderne, cu caracter american, iar cele ale ofițerilor păstrează în continuare, în detrimentul caracterului practic, «dichiseala» carateristică uniformelor până la Al Doilea Război Mondial." Halász Anna: op. cit. 7.

52 „De exemplu, mulți oameni au fost ofensați deoarece Căpitanul a intrat pur și simplu, și în loc să țină tirade lungi și plate, s-a întors cu spatele și a urinat." Ágoston Vilmos: *Woyzeck*. *Utunk*, 15 august 1980. 7.

53 „Sperăm ca sânii goi ai lui Katalin Nászta să deschidă o nouă eră." Szőcs Géza: op. cit. 2.

Istoria efectelor spectacolului

Spectacolul, care a provocat o „reacție extremă”, a devenit un punct de referință pentru publicul din Sfântu Gheorghe:[54] în 1983, la discuția de după vizionarea spectacolului *Pompás Gedeon*, stilul regizoral al lui Miklós Tompa a fost comparat cu modernitatea fiului său, Gábor Tompa.[55] După debutul său ca regizor, Gábor Tompa a primit invitații la Târgu Mureș și Cluj-Napoca, și s-a întors la Sfântu Gheorghe abia în perioada conducerii lui László Bocsárdi: în 2005 a regizat spectacolul *Așteptându-l pe Godot*. De-a lungul carierei sale, a mai pus în scenă spectacolul *Woyzeck* de trei ori, în 1990 la Teatrul din Novi Sad, în 1995 la Teatrul Bulandra și în 2009 la Teatrul La Jolla Playhouse-Potiker din San Diego. A folosit și în aceste spectacole mai multe motive ale regiei din Sfântu Gheorghe (scena târgului din hol, cușca de sticlă, turnarea apei, sarcina Mariei, bicicleta Doctorului),[56] dar cu concepții regizorale în esență diferite.[57]

54 „Și, deși spectacolul a stârnit reacții extreme din partea publicului (au fost și spectatori care au părăsit sala înjurând), până la urmă a fost un succes deplin. La finalul spectacolului actorii au fost aplaudați de mai multe ori. Fără îndoială, nu este deloc sigur că toată lumea a înțeles (și nu cred că ar fi putut înțelege) pe deplin spectacolul.” b.b.: op. cit. 2-3.

55 Potrivit unuia dintre cei care au vorbit, „Maestrul Tompa este mai tineresc decât fiul său!” Filiala Sfântu Gheorghe a Arhivelor Naționale, dosarul 315/1983-1989 al fondului 553 al Consiliului Culturii și Educației Socialiste 2b.

56 Nánay István: Magányos… 39; Gerold László: *Léthuzatban*. Novi Sad, Editura Forum, 2004. 134-137; Olivia Chirvasiu, Felicia Mihali: Festivalul Uniunii Teatrelor din Europa: spectacolul Woyzeck este în a noua zi. *Evenimentul zilei*, 27 octombrie 1995, f.d.; trailerul spectacolului din San Diego: https://vimeo.com/6012038 (accesat în: 20.12.2023); Jeff Smith: Lightning in Chaos. *San Diego Reader*, 6 mai 2009. https://www.sandiegoreader.com/news/2009/may/06/lightning-chaos/# (accesat în: 20.12.2023).

57 „Acolo mecanismul extern care te înnebunea era experiența definitorie a spectacolului, aici a fost drama retragerii unei persoane în sine.” Nánay István: Magányos… 38.



IMAGINEA A: Gizella Molnár (Marie), László Darvas (Tambur-majorul). Fotografie: Zoltán Kakas (1980). Sursă: arhiva personală a lui Gábor Tompa.



IMAGINEA B: Zoltán Szabó (Soldatul III), Mihály Kőmíves (Cârciumar), Lajos E. Szabó (Soldatul II). Fotografie: Zoltán Kakas (1980). Sursă: *A Hét*, 28 august 1981.



IMAGINEA C: Károly Orbán (Doctorul), Árpád Visky (Woyzeck).
Fotografie: Zoltán Kakas (1980). Sursă: *Új Élet*, 1980/20. 17.



IMAGINEA D: András Győry (Căpitanul), Mihály Kőmíves (Soldatul I), Árpád Visky (Woyzeck), Károly Orbán (Doctorul). Fotografie: Zoltán Kakas (1980). Sursă: arhiva Teatrului „Tamási Áron”.



IMAGINEA E: Katalin Nászta (Marie), András Simon (Subofițerul), Imre Dobos (Nebunul), Mihály Kőmíves (Vestitorul la bâlci), László Darvas (Tambur-majorul), Imola Gáspár (Käthe), László Csergőffy (Andres). Fotografie: Zoltán Kakas (1980). Sursă: arhiva Teatrului „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe.



IMAGINEA F: László Veress (Soldatul IV), Mihály Kőmíves (Vestitorul la bâlci), Katalin Nászta (Marie), András Simon (Subofițerul), Imre Dobos (Nebunul), László Darvas (Tambur-majorul), Imola Gáspár (Käthe), László Csergőffy (Andres). Fotografie: Zoltán Kakas (1980). Sursă: arhiva personală a lui Katalin Nászta.



IMAGINEA G: Fotografie de scenă. Fotografie: Zoltán Kakas (1980).
Sursă: Arhiva personală a lui Katalin Nászta.



IMAGINEA H: Katalin Nászta (Marie). Fotografie: Zoltán Kakas (1980).
Sursă: Arhiva personală a lui Katalin Nászta.

UBU ÎN TRANSILVANIA

Ildikó Kovács: *Ubu rege*, 1980

▪

ILDIKÓ NOVÁK

Ildikó Kovács realizează spectacolul la începutul celor mai întunecați ani ai epocii ceaușiste, folosind instrumentele teatrului de păpuși, în conformitate cu principiul de funcționare a teatrului politic, dar aplicând totodată tehnicile prescrise de Jarry.

Titlu: Ubu Rege. *Data premierei:* 30 noiembrie 1980. *Locul premierei:* Teatrul de Păpuși Cluj-Napoca. *Regizor:* Kovács Ildikó. *Autor:* Alfred Jarry. *Compozitor:* Valentin Fărcaș. *Traducător:* Romulus Vulpescu. *Dramaturgie:* Kovács Ildikó. *Scenografie:* Virgil Svințiu. *Sculptor:* Wallner Günther. *Companie:* Secția română a Teatrului de Păpuși Cluj-Napoca. *Distribuție:* Tudorel Filimon, Tiberiu Stoi (Dom' Ubu, rol dublat), Melania Ursu, Smaranda Stratonov (Madam Ubu, rol dublat), Horia Pop, Ion Kerekes (Căpitanul Bordură, rol dublat), Vasile Teiuș (Țepelușii), Doina Dejica, Gabriella Delly (Regina, rol dublat), Frunzina Boancă (Blegoslav), Tiberiu Stoi (Primul Guignol, Regele, Nobilii, Magistrații, Financiarii, Conștiința), Carmen Pop (Al doilea Guignol, Soldații, Țăranii, Stafiile), Gheorghe Bărbănțan, Ion Kerekes (Ianus).

Contextul cultural teatral

Ildikó Kovács[1] realizează spectacolul *Ubu rege* (IMAGINEA A) la începutul celor mai întunecați ani ai epocii ceaușiste. Directorul teatrului din acea vreme a obținut permisiunea de la minister pentru prezentarea acestui spectacol prin relațiile personale.[2] Punerea în scenă poate fi interpretată și ca act politic, întrucât piesa a provocat regulile stabilite de dictatură.[3] În ultimul deceniu al dictaturii puterea cenzurii se întărise, așa-numitele „comitete de vizionare" revizuiau activitățile teatrelor,[4] permițând sau interzicând spectacolele. De asemenea, putem acorda o importanță deosebită faptului că drama lui Jarry[5] a fost prezentată publicului doar de două ori pe scenele românești ale perioadei, înainte de regia lui Ildikó Kovács.[6] Andrei Șerban, student la regie al Institutului de Artă Cinematografică și de Teatru „I. L. Caragiale" din București, a regizat-o în 1966 ca spectacol de absolvire, iar în 1965, la a III-a ediție a Festivalului Internațional de Păpuși din 1965, a fost văzută de publicul teatrului de păpuși într-un spectacol realizat în regia lui Michael Meschke, în reprezentația companiei Marionetteatern din Stockholm.[7]

Textul dramatic, dramaturgia

Textul spectacolului a fost conceput de Ildikó Kovács prin combinarea diferitelor drame ale lui Jarry (*Ubu rege, Ubu înlănțuit*). Romulus Vulpescu l-a tradus în limba română, întrucât spectacolul a fost interpretat în limba română de compania română a teatrului de păpuși. Regizoarea a folosit tot un text de Jarry (opera sa intitulată

1 De la început a lucrat cu ambele companii ale teatrului de păpuși, secția maghiară și cea română, în mai multe spectacole angajează actorii celor două secții într-un spectacol comun; s-a ocupat de formarea lor în mod egal.

2 Criticul Ion Ghițulescu, directorul Teatrului de Păpuși de Stat din Cluj-Napoca (între 1977 și 1980, și din nou, pentru câteva luni, în 1990), care, în calitate de membru al Comitetului Cultural Județean Cluj, și-a asumat personal responsabilitatea pentru spectacol (Sursă: Interviu cu Frunzina Anghel, care apare pe afișe ca Frunzina Boancă, realizat de Ildikó Novák, Cluj-Napoca, 10.09.2018).

3 „Ubu este de fapt un simbol al dictatorilor. Nu Stalin, nu Ceaușescu, nu Hitler, ci toți deodată, în reprezentare grotescă." Szebeni Zsuzsa: A felfedezések kora. Beszélgetés az *Übü király* rendezéséről. In: Szebeni Zsuzsa (ed.): *Ildikó Kovács, bábrendező.* Cluj-Napoca, Koinónia, 2008. 169.

4 Controlul statului român unipartid a supus și spectacolul finalizat unui control ideologic, spre deosebire de cel din Ungaria, care aviza doar textul destinat spectacolului.

5 Alfred Jarry: *Ubu rege.* (Traducere de Romulus Vulpescu). București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

6 „A fost prima dată când s-a jucat Ubu în țară, cu excepția unei reprezentații universitare, de Andrei Șerban, care a prezentat fragmente din piesă." Horațiu Damian: Részletek Horațiu Damian interjújából. (Traducere de Attila Seprődi Kiss). In: Szebeni Zsuzsa (ed.): op. cit. 91.

7 Spectacolul a primit premiul pentru idee și exprimare artistică contemporană. Sursă: www.teatrultandarica.ro/festivaluri-si-turnee (accesat în: 20.12.2023).

Fragmente, tradusă tot de Vulpescu)[8] pentru jocul-cadru, clarificând că acțiunea se petrece în lumea păpușilor (Guignol), într-un spațiu imaginar care nu poate fi identificat în realitate. Textul este folosit într-o formă foarte prescurtată, condensată, urmând tehnica de montaj a lui Jarry.[9] Pasajele referitoarele la relația delicată polono-rusă sau la lipsa cărnii au fost omise sau schimbate de regizoare.[10] Spectacolul a fost structurat în două acte, iar timpul de joc a fost de o oră și jumătate.

Regia

Ildikó Kovács realizează spectacolul folosind instrumentele teatrului de păpuși,[11] în spiritul teatrului politic, dar aplicând totodată tehnicile indicate de Jarry. Actori îmbrăcați în măști și costume, personaje asemănătoare păpușilor (Dom' Ubu și Madam Ubu) domină spațiul mic, celelalte personaje apar ca animatori sau ca păpuși-om în registrul de mișcare al păpușilor sau ca mici marionete rudimentare, mișcate în fața spectatorilor. Transpusă în universul materialelor și al tehnicii păpușarilor, se reprezintă existența „dictată de sus", vulnerabilitatea față de dictatura fără minte.[12] Maestrul jocului (Tiberiu Stoi) apare în carne și oase, purtând îmbrăcămintea din catifea neagră a animatorilor. El dă start acțiunii (de parcă ar manevra creaturi mecanice uriașe cu ajutorul unui braț) și o duce mai departe ca mediator între păpuși

8 „Am citit minunata traducere a lui Vulpescu, este cea mai bună. Am piesa în germană, în maghiară, am originalul în franceză, dar cea a lui Vulpescu este unică. El a tradus și *Fragmentele*, poveștile lui Jarry despre Ubu. Pe acestea le-am integrat în cele două piese mari, *Ubu rege* și *Ubu înlănțuit*." Horațiu Damian: op. cit. 90.

9 „Tehnica montajului dramatic l-a forțat și pe Jarry să vină cu noi soluții scenice legate de aspectul personajului, care nu pot fi încadrate în tehnicile tradiționale de scenă. Gradul ridicat de abstractizare a separat opera de cadrul obligatoriu al naturaleței și al realismului. Jarry a recurs la soluții din vechile tradiții scenice, al căror plan vizual este deja cunoscut, creând astfel cu siguranță efectul unei cvasi-liniarități istorice, adică un sentiment de familiaritate spectatorilor." Jákfalvi Magdolna: *Alak, figura, perszonázs.* Budapesta, OSZMI, 2001. 75.

10 „Secretarul responsabil de cultură știa și el ce se întâmplă, dar era înțelegător și simpatic. Chiar dacă îi era frică. A avut un singur comentariu, să extragem pasajul când Ubu devine rege și spune: «Voi da și carne oamenilor!» Întrucât nu puteai cumpăra carne la noi pe vremea aceea. Ne-a rugat să spunem «mâncare». [...] Mai grav a fost că nu era permis să se menționeze războiul polono-rus. Am folosit în schimb alți doi termeni: „boși" și „birmani", dar acest lucru nu a alterat spectacolul". Horațiu Damian: op. cit. 90.

11 Regia, operând cu umorul grotesc al intelectului superior, nu numai că a batjocorit „ubuismul", ci și-a asumat responsabilitatea politică în contextul din România, întrucât ar fi putut deveni periculos dacă publicul (comunitatea) nu ar fi interpretat limbajul dublu folosit în spectacol ca act de solidaritate și îndemn sau instigare la rezistență.

12 Ceea ce Jarry a descris și a imaginat ca situație absurdă simboliza teribila deznădejde a vieții cotidiende din România de atunci, unde o absurdă realitate paralelă a fost clădită prin acțiunile ilogice ale unor personaje distorsionate și excesive, despre care sub presiunea dictaturii nu se putea și nici nu era indicat să se vorbească. Sentimentele de frică și vulnerabilitate se transformă în eliberare în spațiul impersonal al sălii de spectacol, micșorând frica și figura dictatorilor prin puterea umorului grotesc.

și oameni. Purtând o jumătate de mască, Maestrul jocului prezintă spectacolul ca un Guignol. Cu ajutorul asistentului său, ține evenimentele sub control și se implică în mod asumat: creează locațiile, mișcă păpușile și curtea regală, despachetează din valiză cearșaful alb, cu ajutorul căruia vor fi reprezentate fantomele (de exemplu, Conștiința). El dă viață uriașei marionete reprezentând ursul peșterii și conduce personajele din poveste către scenele următoare (de exemplu, evadarea pe mare) prin mutarea elementelor de decor, combinată cu mișcare stilizată și efecte de lumină. Reprezentarea pe scena de păpuși a caracterologiei Ubu create de Jarry poate fi considerată fericită, deoarece specificul de gen al teatrului de păpuși permite interpretarea grotescă, utilizarea vocilor distorsionate, a proporțiilor exagerate și a tensiunii generate de diferența materială dintre păpușă și om în ceea ce privește povestirea.[13] Diferența materială și proporțională dintre om și păpușă creează o tensiune dramatică deosebită, iar uciderea și „dezmembrarea" micilor păpuși provoacă un efect emoțional sporit. La sfârșitul spectacolului Ildikó Kovács îl dezbracă pe Ubu; maestrul jocului îl desfășoară din costumul de pânză și îl înfățișează pe actorul care joacă rolul său.

Jocul actoricesc

Pentru rolurile principale regizoarea alege doi actori cu personalitate actoricească puternică: Tudorel Filimon (IMAGINEA B) și Melania Ursu (IMAGINEA C).[14] Ca rezultat al interacțiunii dintre corpurile actorilor, prezentate ca păpuși-om stilizate, și marionete, aceștia sunt capabili să traseze granițele simbolice ale tiranilor din imperiul păpușilor și, astfel, să mențină tensiunea rezultată din prezența simultană a marionetei și a omului.[15] Jocul actoricesc se caracterizează printr-un grad ridicat de concentrare datorită existenței grotești de marionetă înghesuită în spațiul îngust. Partiturile actoricești sunt structurate precis, urmează o coregrafie specifică, relațiile dintre ele sunt clarificate și se desfășoară urmând directive echilibrate. Stilul de joc se balansează pe linii stilizate, grotești, folosind instrumentele teatrului de păpuși pentru a prezenta amenințarea evocată și caricaturizată ca o posibilitate înfricoșătoare, care în lumea de astăzi, plină de absurdități, probabil s-a și mate-

13 „La Ubu totul a pornit de la faptul că, deși Jarry a scris inițial piesa pentru păpuși – și astfel a și fost realizată la acea vreme –, am simțit că nu poate fi pusă în scenă numai cu păpuși. Un astfel de personaj murdar, josnic, sadic, însetat și pătat de sânge, ordinar, dominator, profund cinic și îmbătat cu poftă de putere nu poate fi o păpușă." Szebeni Zsuzsa: op. cit. 169-177.

14 Potrivit caietului de sală rolurile principale au fost dublate, dar din interviul realizat cu actrița Frunzina Anghel știm că premiera a fost jucată de Tudorel Filimon și Melania Ursu.

15 „Mi-a fost clar că nu se poate rezolva doar cu păpuși. Păpușile au o fragilitate emoțională și o subtilitate mult mai mare, chiar dacă satirizează, dar sadismul uman, ordinar, nu poate fi găsit în păpușă ca ființă. Am inventat păpușa-om, care poartă în același timp caracteristicile unei păpuși cu burta uriașă umplută și masca grotescă, a cărei confecționare am exersat-o câteva nopți." Szebeni Zsuzsa: op. cit. 170.

rializat undeva. Figura lui Ubu urmează tipologia și în interpretarea lui Tudorel Filimon; este un personaj ridicol, dar terifiant în același timp. Melania Ursu creează figura Mamei Ubu, un personaj „pe deplin instinctual, condus de o imensă viclenie primitivă”,[16] cu un „remarcabil simț al puterii”.

Scenografia și sunetul

Ildikó Kovács cunoștea părerile lui Jarry despre teatru, pasiunea sa pentru teatrul de păpuși și interesul său pentru ciclism, precum și schițele făcute de el pentru piesă.[17] Scenografia lui Virgil Svințiu a fost adaptată la conceptul regizoarei în conformitate cu așteptările lui Jarry.[18] Scena din Cluj-Napoca a oferit un teren de joc deosebit de îngust,[19] în care s-au exploatat oportunitățile provenite din coexistența omului cu păpușa într-un spațiu mic și relația acestora, pentru a crea lumea în care Dom' Ubu și Madam Ubu puteau realiza regatul visurilor lor. (IMAGINEA D) Pe platformă, în spațiul îngust al avanscenei, sunt prezente două scaune Thonet pe tot parcursul spectacolului, iar căruciorul, cunoscut din desenele lui Jarry, a fost și el integrat în scenă. Două cărucioare mici sunt mereu prezente în spațiul de joc, servind ca scene pentru marionete, și totodată având rolul de a crea diferite locații în timpul spectacolului. Mașina de descreierisit se poate referi și la pasiunea lui Jarry pentru ciclism, dar, în același timp, simbolizează și ilogicul transparent al mașinăriei de guvernare fără creier, în care oamenii rezumați la o existență de marionetă pot fi uciși fără apărare. (IMAGINEA E) Decorul este funcțional, diferitele elemente simbolice sunt transformate în funcție de cerințele acțiunii pe parcursul scenelor.[20] Costumele personajelor au fost și ele concepute cu o grijă deosebită.[21] Ubu apare cu spirala cunoscută din desenele lui Jarry, desenată pe burta uriașă, dar purtând pantaloni din

16 Mircea Ghițulescu: *Ubu rege* de Alfred Jarry. *Teatrul*, 2/1981. 52-53. (Traducere de Ildikó Novák.)

17 „La regizarea unui spectacol trebuie descoperite în primul rând autorul și procesul de gândire al acestuia. Dacă îl alegem pe Jarry, trebuie să săpăm în operele lui, nu în altele. Nu trebuie sămi impun concepția proprie asupra operei – sau voi scrie una nouă –, ci trebuie să fiu atentă la ceea ce rezonează din textul respectiv pentru mine. La tot ceea ce rimează cu ființa mea și cu universul meu cognitiv. Pentru că nu este o coincidență pe cine aleg și când. Îl aleg pe cel cu care sunt pe aceeași lungime de undă, atât în ceea ce privește gândirea, viziunea asupra lumii, cât și caracteristicile creative. Așadar, dacă îl aleg pe Jarry și Ubu, atunci trebuie să-l iubesc, să mă bucur de el și să-l înțeleg, cel puțin ceea ce este important pentru mine din el, ceea ce simt că este al meu, atât în mesajul, cât și în stilul lui.” Szebeni Zsuzsa: op. cit. 169.

18 Cf.: Jákfalvi Magdolna: Übülógia. In: Alfred Jarry. *Az übük.* Ed.: Magdolna Jákfalvi. Budapesta, Orpheusz Kiadó – Fekete Sas, 1997. 126-227.

19 „Lățimea de 4,5 metri a scenei teatrului de păpuși era fixă.” Szebeni Zsuzsa: op. cit. 172.

20 „Ne-am dus la Teatrul Maghiar, acolo am găsit cele două fotolii și cele două căruțe cunoscute din desenele lui Jarry. Atât a fost decorul, iar fundalul era o burtă măricică.” Horațiu Damian: op. cit. 90.

21 „Sunt importante materialele. Nu este indiferent ce materiale sunt folosite, deoarece materialele au spirit. Ubu poartă pe scenă doar cea mai ordinară și aspră pânză de sac. [...] E foarte important ceea ce se transmite prin materialele folosite la un anumit costum și la masca respectivă.” Szebeni Zsuzsa: op. cit. 173.

pânză de sac și pantofi de casă în carouri, disponibili în comerț, iar Madam Ubu[22] apare cu sâni uriași, părul neîngrijit, într-o rochie de mătase cu elemente din pânză, astfel încât pare zdrențuită. Căpitanul Bordură (Horea Pop) poartă pantofi nepotriviți, simbolizând ipocrizia sa (IMAGINEA F), în timp ce Țepelușii poartă o pălărie cu vârf (plus mască gri și ochelari negri), un pistol de jucărie și, când se ghemuiește pe un taburet mobil, se pot observa două capete de păpuși asemănătoare lui atașate pe genunchii săi, denotând prezența servitorilor cu suflete de gnomi. Soldații și țăranii polonezi și ruși par grotesc de mici și de vulnerabili, efect obținut cu ajutorul duplicării imaginii. Obiectele folosite în spectacol au, de asemenea, o importanță deosebită. În loc de vătrai, Dom' Ubu ține în mână un pumnal mic, din lemn, cu vârful vopsit în roșu, cu care obține tronul de la regele Venceslas, ucide marionetele dușmane și chiar o amenință pe Madam Ubu. Dom' Ubu vrea să meargă la război pe un căluț de jucărie din lemn, iar ca armură primește pe burta lui uriașă un castron pentru spălat vasele, pe fundul căruia este desenată și spirala care indică burta, pe urmă călărește pe armăsarul din salcie al căpitanului Bordură, dar acesta îl aruncă de pe spate. Sunetul de scenă poate fi, de asemenea, clasificat în registrul excesiv, grotesc. Vocile sunt stilizate, distorsionate, excesive. Stilul muzicii compuse de Valentin Farcaș se potrivește bine cu universul spectacolului, subliniază, creează și caricaturizează atmosfera, iar umorul său contribuie la atmosferă.[23]

Istoria efectelor spectacolului

Spectacolul reprezintă un exemplu de manual privind limbajul dublu.[24] În jurul lui s-a creat o astfel de solidaritate colectivă, încât a putut fi jucat timp de cinci ani[25] fără ca cineva să îl raporteze. Pentru a evita atenția cenzorilor, creatorii au anunțat

22 „Am amestecat materialele la Madam Ubu. Am alterat cârpe de mătase cu pânză de sac în așa fel încât să sporească dezordinea. Efectiv atârnau cârpe pe ea. Am decorat-o, dar într-un mod zdrențuit, ordinar. Aceeași impresie era transmisă de peruca ei dezordonată și de machiajul prea vulgar." Ibid.

23 „Muzica imaginativă și plină de umor compusă de Valentin Farcaș a urmărit cu fidelitate jocul teatral pe tot parcursul". Interviu cu regizoarea Ildikó Kovács. În: Daniela Vartic – István Kovács (ed.): *Semicentenar. Aniversare de Cincizeci de Ani.* Cluj-Napoca, Editura Remus, 2000. 202.

24 Limbajul dublu s-a dezvoltat în acele culturi teatrale în care cenzura tipică epocii staliniste a avizat textul dramatic, și nu reprezentația. Tehnica jocului dezvoltată în acest fel a subliniat posibilitățile diferite de interpretare a textului dramatic și de prezentare. Jákfalvi Magdolna: Kettős beszéd – egyenes értés. In: Kisantal Tamás – Menyhért Anna (ed.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete.* Budapesta, L'Harmattan – József Attila Kör, 2005. 94-108.

25 „Am jucat spectacolul din 1980 până în '85. În 1985, Radio Europa Liberă anunța: «Felicitări curajoșilor actori care joacă astăzi spectacolul *Ubu Rege*!». Ei bine, atunci spectacolul a fost interzis peste noapte, după cinci-șase ani de performanțe fără griji." Horațiu Damian: op. cit. 92. Pe de altă parte, din interviul cu Frunzina Anghel mai putem afla că acesta nu a fost singurul motiv pentru interzicerea spectacolului, întrucât cu ocazia reprezentației din București, însuși Romulus Vulpescu a urcat pe scenă după spectacol și a atras atenția publicului asupra modificărilor ce au avut loc în piesă. Apoi, în timpul vizitei diplomaților din București la Cluj, tovarășii

când se va juca spectacolul folosind rețelele informale, de tip gura lumii, care existau în oraș.[26] Totuși, spectacolul a participat la un turneu național, publicul a putut să-l vadă la București, Pitești, Sibiu, Brașov, Târgu Mureș și Constanța. În anul pensionării lui Ildikó Kovács, în 1984, a avut loc o schimbare în distribuție (IMAGINEA G), iar după 1990 spectacolul a fost reluat într-o nouă distribuție și trupa l-a jucat în Olanda[27] și în Ungaria.[28] Spectacolul a reprezentat un moment remarcabil în viața teatrală a vremii, deoarece a reușit să vorbească într-un limbaj teatral valabil și astăzi,[29] și poate fi evaluat ca un punct de referință semnificativ în cariera regizorală a lui Ildikó Kovács.[30] Ghițulescu îl evaluează ca fiind un spectacol „care depășește ambițiile unei trupe cu posibilități artistice incomparabile".[31]

de partid au urmărit spectacolul și le-au spus actorilor că nu îl vor mai juca. (Sursă: Interviu cu Frunzina Anghel realizat de Ildikó Novák, Cluj-Napoca, 18.09.2018.)

26 „Reacția publicului a fost interesantă. Era o fetiță care venea la fiecare spectacol. Spectacolul i-a afectat pe toți, de la profesorul universitar la omul de rând de pe stradă. După cum am afirmat anterior, spectacolul a trecut de cenzură printr-un miracol." Horațiu Damian: op. cit. 90.

27 În 1990, Festivalul de Teatru de Stradă din Vlissingen. În 1991 spectacolul a fost jucat și la Budapesta.

28 Distribuția (1990): Tudorel Filimon, Leonard Dan (Dom' Ubu), Melania Ursu, Smaranda Stratonov (Madam Ubu), Călin Nemeș, Lucian Tănase (Căpitanul Bordură), Doina Dejica (Regina), Frunzina Anghel (Blegoslav), Vasile Teiuș (Țepelușii), Tiberiu Stoi (Primul Guignol, Regele, Țarul), Carmen Pop (Al doilea Guignol), Mihai Cheptea (Țăranii). Sursă: Interviu cu Frunzina Anghel realizat de Ildikó Novák, Cluj-Napoca, 10.09.2018.

29 În 1982 a fost prezentat și la Festivalul Internațional de Păpuși pentru Adulți de la Pécs: „*Ubu* al clujenilor a propulsat cu forță elementară teatrul absurdului." Sramó Gábor: A Pécsi Nemzetközi Felnőttbábfesztivál története: 1969-2007. *Art Limes,* 1/2017. 26.

30 „Sarcina deloc ușoară a înscenării și-a asumat-o Kovács Ildikó, regizoare cunoscută prin spectacole păpușărești de performanță, prin spirit creator, neliniștit, dornic de experiențe, din care n-a lipsit niciodată, ca o componentă definitorie, bunul-gust." Mircea Ghițulescu: *Ubu rege* de Alfred Jarry. *Teatrul,* 2/1981. 52.

31 Ibid.

TEATRUL DE PĂPUȘI CLUJ-NAPOCA

La data de ______ ora ______ în sala ______

Prezintă în premieră pe țară

SPECTACOL PENTRU ADULȚI

UBU REGE

de Alfred Jarry

adaptare pentru teatru de păpuși de Kovács Ildikó

Traducerea, Romulus Vulpescu

DISTRIBUȚIA:

Dom' Ubu - TUDOREL FILIMON (de la Teatrul Național)
Madam Ubu - Smaranda Stratonov
Căpitanul Bordură - Horeia Pop
Țepelușii - Vasile Teiuș
Guignolii - Carmen Pop, Tiberiu Stoi
Regina - Doina Dejica
Blegoslav - Frunzina Boancă

Ianus - Gh. Bărbănțan, Ion Kerekeș
Regele - / Nobilii - / Magistrații - / Financiarii - / Conștiința - Tiberiu Stoi
Soldații - / Țăranii - / Stafiile - Carmen Pop, Tiberiu Stoi

Regia artistică: KOVÁCS ILDIKÓ

Scenografia și păpușile: VIRGIL SVINȚIU

Muzica: Valentin Fărcaș

Sculptor: Wallner Günter

Constructoare păpuși: Lukász Liane, Rózsa Rozalia
Rezolvări tehnice: Papp Adalbert. Timplar: Vasile Popa
Electrician: Szabo Stefan. Sonorizator: Ivan Carol
Mînuitori decor: Traian Șandor, Galfi Alexandru

IMAGINEA A: Afișul *Ubu Rege* (1980).

Sursă: Arhiva Teatrului de Păpuși „Puck” din Cluj-Napoca.



IMAGINEA B:
Tudorel Filimon (Dom' Ubu). Fotografie: autor necunoscut (1980). Sursă: Arhiva Teatrului de Păpuși „Puck" din Cluj-Napoca.



IMAGINEA C:
Smaranda Stratonov (Madam Ubu). Fotografie: autor necunoscut (1980). Sursă: Arhiva Teatrului de Păpuși „Puck" din Cluj-Napoca.



IMAGINEA D: Carmen Pop (Al doilea Guignol, Ajutor), Tiberiu Stoi (Guignol, Maestrul jocului), Leonard Dan (Dom' Ubu), Doina Dejica (Regina), Frunzina Boancă (Blegoslav). Fotografie: autor necunoscut (1990). Sursă: Arhiva Teatrului de Păpuși „Puck" din Cluj-Napoca.



IMAGINEA E: Smaranda Stratonov (Madam Ubu), Leonard Dan (Dom' Ubu), Vasile Teiuş (Ţepeluşii).
Fotografie: autor necunoscut (1990). Sursă: Arhiva Teatrului de Păpuşi „Puck" din Cluj-Napoca.



IMAGINEA F: Lucian Tănase (Căpitanul Bordură), Tudorel Filimon (Dom' Ubu).
Fotografie: autor necunoscut (1990). Sursă: Arhiva Teatrului de Păpuşi „Puck" din Cluj-Napoca.

TEATRUL DE PĂPUŞI CLUJ-NAPOCA

La data de ______ ora ______ în sala ______

Prezintă

PREMIERA PE ŢARĂ

UBU REGE

de ALFRED JARRY

adaptare pentru teatrul de păpuşi de Kovács Ildikó

Traducerea, **Romulus Vulpescu**

DISTRIBUŢIA:

Dom Ubu	**Tudorel Filimon** **Tiberiu Stoi**	Blegoslav	**Frunzina Boancă**
Madam Ubu	**Melania Ursu** **Smaranda Stratonov**	Ianus	**Gheorghe Bărbănţan**
Căpitanul	**Horia Pop**	Regele Rigla Nobilii Magistraţii Financiarii Soldaţii Ţăranii Stafiile Conştiinţa	**Tiberiu Stoi** **Carmen Pop** **Horia Pop**
Bordură	**Ion Kerekeş**		
Ţepeluşii	**Vasile Teiuş**		
Guignolii	**Tiberiu Stoi** **Carmen Pop** **Horia Pop**		
Regina	**Doina Dejica** **Gabriela Delly**		

Regia artistică: **KOVÁCS ILDIKÓ**

Scenografia şi păpuşile: **VIRGIL SVINŢIU**

Muzica: VALENTIN FĂRCAŞ

Sculptor: WALLNER GÜNTER

Construcţioare păpuşi: Lukász Liane, Rózsa Rozalia.
Rezolvări tehnice: Papp Adalbert. Tîmplar: Vasile Popa
Electrician: Szabo Ştefan. Sonorizator: Ivan Carol.
Mînuitori decor: Ion Dumitru, Traian Şandor, Ion Sechelea.

IMAGINEA G: Afişul *Ubu Rege* (mai recent).

Sursă: Arhiva Teatrului de Păpuşi „Puck" din Cluj-Napoca.

„EU RĂMÂN AICI!”

György Harag: *Livada de vișini,* 1985

▪

KINGA BOROS – ISTVÁN NÁNAY

Livada de vișini *a fost ultima producție a lui György Harag, grav bolnav, realizată la secția română a Teatrului Național din Târgu Mureș. Spectacolul din 1985 se petrece în „tunelul timpului” de douăzeci și cinci de metri lungime, conceput de scenograful Romulus Feneș, care se prăbușește în scena finală, iar când Firs se târăște de sub ruinele acestuia, lovind cu pumnul în podeaua scenei, el face și rezumatul final al despărțirii de viață a lui Harag: „Eu rămân aici! Aici! Aici!” Întreaga producție, care prezintă și comicul piesei lui Cehov, emană o profundă umanitate și înțelepciune și a devenit o sinteză a tot ceea ce a caracterizat arta și gândirea lui György Harag ca regizor.*

Titlu: Livada cu vișini. *Data premierei:* 2 iunie 1985. *Locul premierei:* Teatrul Național Târgu Mureș. *Regizor:* Gheorghe Harag. *Autor:* Anton Pavlovici Cehov. *Scenografie și costume:* Romulus Feneș. *Asistent regie:* Cristian Ioan. *Companie:* Secția română a Teatrului Național Târgu Mureș. *Distribuția:* Silvia Ghelan (Ranevskaia Liubov Andreevna), Luminița Borta (Ania), Marinela Popescu (Varia), Mihai Gingulescu (Gaev), Ion Fiscuteanu (Lopahin), Cornel Popescu (Trofimov), Vasile Vasiliu (Simeonov-Pişcik), Livia Doljan (Charlotta), Dan Ciobanu (Epihodov), Monica Ristea (Duniașa), Aurel Ştefănescu (Firs), Cornel Răileanu (Iașa), Constantin Săsăreanu (Trecătorul).

Contextul cultural teatral

Anii ’80 reprezintă cea mai neagră perioadă a dictaturii Ceaușescu. Eșecul programului lui Ceaușescu de industrializare forțată și de redresare economică devine din ce în ce mai evident, unele dintre semnele cele mai tangibile fiind restricționarea aprovizionării cu gaze și electricitate, introducerea parțială a sistemului de tichete, penuria de bunuri și sărăcirea severă a populației, pe care regimul încearcă să le ascundă prin intensificarea chestiunii naționalității, prin persecutarea intelectualilor creatori, mai ales a scriitorilor, prin restrângerea posibilităților presei, radioului și televiziunii naționale, mergând până la desființarea unor instituții, prin intensificarea controlului asupra programelor de teatru, prin obligativitatea limbii române în toate forurile și la toate nivelurile etc. Deceniul este mai degrabă unul de luptă decât de realizări estetice remarcabile și în istoria teatrului din România. Din cauza deteriorării condițiilor de viață, (și) oamenii de teatru părăsesc țara în număr mare, iar potențialul artistic al companiilor scade din ce în ce mai mult.[1] Teatrele sunt afectate de reduceri bugetare dure.[2] Sunt nevoite să își acopere majoritatea costurilor din resurse proprii, pe care nu le puteau asigura din încasările din bilete.[3] Cenzura, abolită în forma sa instituțională în 1977, se dezlănțuie și mai tare în lipsa reglementării legale. Din moment ce producțiile trebuie să treacă printr-o dublă verificare, mai întâi a textului, apoi a producției finale, teatrele se văd obligate să adopte o strategie sigură în alegerea pieselor: se orientează către clasici.[4] În acest

1 „După discursul lui Ceaușescu din 1983 de la Mangalia [...] a început perioada dură a revoluției culturale. Pe lângă sancțiunile culturale, au fost introduse și sancțiuni economice. În timp ce ratele obligatorii privind repertoriul au fost înăsprite și mai mult, stabilind la 70% ponderea pieselor autohtone pe teme contemporane care prezintă tipul «omului nou», piesele occidentale cu drepturi de autor nu au mai putut fi puse în scenă, sub pretextul lipsei de valută. [...] Repertoriile au fost diluate (de exemplu, în speranța de a crește veniturile, teatrele au introdus spectacole de cabaret, extrem de populare, dar care erau doar un nou mod de a prosti poporul, pe gustul autorităților); personalul teatrelor a fost complet epuizat psihic și fizic din cauza suprasolicitării, deoarece a crescut masiv numărul de spectacole la sediu și în deplasările rurale, în speranța de a acoperi măcar o parte din cheltuieli. Teatrele minoritare au suferit sub o dublă povară [...]. Cei care nu au putut face față presiunii au ales să emigreze. Artiștii s-au mutat în masă în Ungaria.” Kötő József: Kutyakötelesség elmenni a falig. In: Csirák Csaba (ed.): *Hatvan év krónikája.* Vol. 1. Satu Mare, Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulata, 2013. 56-57.

2 „[M]otivat prin restituirea integrală a datoriilor externe [...] în 1975 se dăduse deja Decretul 151 cu privire la sistemul de «autofinanțare» a unor instituții publice, printre care și cele de cultură, dar catastrofa reală intervine în 1983, când proporțiile autofinanțării sunt mărite la peste 50% din bugetele anuale.” Miruna Runcan: Teatrul românesc în perioada comunistă. In: Liliana Corobca (ed.): *Panorama comunismului în România.* Iași, Editura Polirom, 2020. 751.

3 István Nánay, autorul acestei lucrări, a avut ocazia ca, în perioada repetițiilor pentru *Livada de vișini*, să viziteze țesătoria teatrului din Târgu Mureș, care producea în mare parte materiale concepute de regizorul Romulus Feneș, iar banii obținuți erau folosiți pentru cheltuielile teatrului, inclusiv pentru costumele și decorul pentru piesa lui Cehov.

4 „Teatrul românesc insistă tot mai mult pe reprezentarea operei clasice și, ca de multe ori în Estul sovietizat, Shakespeare, de pildă, devine «plasa de siguranță» a comunicării unui adevăr, mai

context, nu poate fi o coincidență că *Livada de vișini*, unul dintre marile evenimentele teatrale ale deceniului, stârnește un ecou neobișnuit de puternic după moartea lui Harag.[5] Alături de spectacolul de la Târgu Mureș, un alt mare clasic este *Hamlet* de la Teatrul Bulandra, care a avut premiera în noiembrie 1985.[6] Succesul de durată al regiei lui Alexandru Tocilescu se datorează și evidentelor conotații critice la adresa regimului. (Un rol similar va avea și *Tango* de Gábor Tompa.)[7] Spectacolul Teatrului Bulandra va rămâne în program ani de zile, iar publicul profesionist al turneelor externe de după 1990 îl va primi deja ca pe un document al schimbării de regim, iar pe Ion Caramitru, care interpretează rolul principal, ca pe o figură importantă a acesteia. Paradoxul ultimului deceniu al dictaturii este că, în ciuda dificultăților, importanța socială a teatrului a atins proporții fără precedent, el rămânând unul dintre ultimele forumuri autorizate pentru adunare și dialog social. Angajamentul necondiționat al publicului oferă creatorilor o confirmare pe măsura dificultăților.[8]

Repertoriile celor două secții ale Teatrului Național din Târgu Mureș oferă o perspectivă destul de precisă asupra posibilităților și a limitărilor creației teatrale din anii '80. În 1984, anul care a urmat discursului de la Mangalia, proporțiile interne ale repertoriilor se schimbă spectaculos; există puține premiere remarcabile, alegerea pieselor și spectacolele celor două trupe sunt caracterizate de mediocritate (în linie cu media națională).[9] În acest context, *Livada de vișini* a lui Harag reprezintă un eveniment artistic remarcabil, nu doar în termeni relativi, ci și absoluți.

---

sesizabil sau nu, pentru un public antrenat deja să descifreze ceea ce nu se poate spune în clar." Marian Popescu: *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*. București, Editura Unitext, 2004. 121.

5 „Câți dintre noi am fi fost prezenți acolo, să asistăm la acest spectacol absolut extraordinar, dacă nu am fi fost împinși de un amestec, morbid aproape, de culpabilitate și curiozitate? Prin moartea sa, Harag dădea o șansă nesperată ultimei sale opere, iar simpla restaurare a unei normalități uzurpate devenea un privilegiu." Lucian Pintilie: Privilegiul. In: Lucian Pintilie: *Bricabrac. De la coșmarul real la realismul magic*. București, Editura Nemira, 2017. 298.

6 „Discutabil din punct de vedere ideologic s-a dovedit a fi spectacolul *Hamlet* al lui Alexandru Tocilescu din 1985 de la Teatrul Bulandra, unde traducerea revizuită a piesei și faptul că Horatio moare în final, alături de multe alte situații din spectacol, au provocat mari dezbateri la diferite niveluri oficiale. Caramitru (care îl interpreta pe Hamlet) povestește că în timpul uneia dintre întâlniri, un oficial al partidului a sugerat să se taie din piesa lui Shakespeare! Caramitru l-a avertizat însă că le va spune tuturor că Shakespeare este cenzurat în România. În cele din urmă producția a continuat și a avut un succes enorm timp de ani de zile." Marian Popescu: *The Stage and the Carnival. Romanian Theatre After Censorship*. București, Editura Paralela 45, 2000. 41-42.

7 Vezi: Nánay István: Betiltások történetei. Tompa Gábor: *Tangó*, 1985. In: Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Ungvári Zrínyi Ildikó (ed.): *Erdélyi magyar színháztörténet. Philther-elemzések*. Cluj-Napoca – Târgu Mureş, Eikon – Editura UArtPress, 2019. 285.

8 Mulți dintre regizorii care și-au început cariera în acea perioadă – Alexandru Dabija, Alexandru Darie, Victor Ioan Frunză, Mihai Măniuțiu, Gábor Tompa etc. – au devenit figuri importante în teatrul românesc de după schimbarea regimului.

9 La compania română se dublează numărul de piese românești și nu se joacă deloc piese maghiare sau străine contemporane, în timp ce la compania maghiară scade numărul de drame maghiare (și nu se joacă deloc piese contemporane maghiare), numărul de piese românești nu crește drastic, dar crește numărul de piese clasice străine. Secția maghiară selectează în principal din literatura clasică și semiclasică română, în timp ce secția română prezintă și un număr

De-a lungul carierei sale, György Harag a montat în special piese de teatru ale scriitorilor maghiari, mai ales transilvăneni, și ale autorilor din secolul al XX-lea.[10] A evitat punerea în scenă „aluzivă” a clasicilor. Regizorul a abordat rareori clasici precum Shakespeare, Molière sau Cehov,[11] dar în ultima perioadă a vieții sale a pus în scenă patru spectacole Cehov, dintre care trei la Novi Sad. Cel de-al patrulea, *Livada de vișini*, a fost pus în scenă de regizor cu trupa română a Teatrului Național Târgu Mureș.[12] De altfel foarte rar în cariera sa a montat o piesă de mai multe ori, un astfel de exemplu fiind *Livada de vișini*, pe care o considera o capodoperă inepuizabilă, atât din punct de vedere intelectual, cât și teatral.[13] În 1985 a început repetițiile pentru ultima sa producție fiind deja bolnav și nu a putut fi prezent la premieră.[14]

mare de piese contemporane românești care urmează imperativul politic. La ambele companii apare cabaretul de sfârșit de an, iar repertoriul companiei maghiare începe să includă ca parte importantă recitalurile individuale de poezie. Vezi: https://teatrunational.ro/memorii-arhivate/spectacole/?th=11942 (accesat în: 20.12.2023.) și Játékrend. In: Kántor Lajos – Kötő József: *Magyar színház Erdélyben 1919-1992.* București, Editura Kriterion, 1994. 268-371.

10 „Am simțit că, pentru propria mea reînnoire artistică, trebuia să pun în scenă în primul rând literatura dramatică națională, iar descoperirea de noi mijloace de expresie a fost rezultatul acestei munci care poate fi considerată și un experiment.” Harag György: A korban élni. In: Nánay István (ed.): *Harag György színháza.* Budapesta, Pesti Szalon Kiadó, 1992. 162.

11 A pus în scenă *Hamlet* (Satu Mare, 1959) și *Macbeth* (Târgu Mureș, 1969) de Shakespeare, *Tartuffe* de Molière (Cluj, 1964, și Subotica, 1977), *Furtuna* de Ostrovski (Győr, 1979), *Vassa Jeleznova* (Târgu Mureș, 1957) și *Azilul de noapte* (Cluj, 1979) de Gorki, *Cântecul lebedei* (Televiziunea Română, 1977) și *Platonov* de Cehov (Târgu Mureș, 1968). Vezi: Nánay István (ed.): op. cit. 337-342.

12 La Novi Sad, *Trei surori* (1978), *Livada de vișini* (1979) și *Unchiul Vania* (1981) au format o trilogie similară cu cea a premierelor Sütő de la Cluj (*Egy lócsiszár virágvasárnapja* [Floriile unui geambaș], 1975; *Csillag a máglyán* [Steaua pe rug], 1976; *Káin és Ábel* [Cain și Abel], 1978). Vezi: Nánay István (ed.): op. cit. 341-342.

13 „Astfel am pus în scenă întîi, în Iugoslavia, *Unchiul Vanea*, *Trei surori*, *Pescărușul*. Spectacolele au stîrnit interes, fiind gustate de public și de oameni de teatru din Europa. Acasă însă simțeam că un spectacol Cehov cere mult, că printr-o montare a unei piese de Cehov trebuie să arăt ceva nou. Cu acest gînd m-am oprit la *Livada cu vișini*. […] Atunci am descoperit (m-a ajutat în acest sens și o remarcă din corespondența lui Cehov) că personajele din *Livada cu vișini* nu sunt bune de nimic, n-au nici un gînd, nici o idee, nu vor nimic. Sunt oameni inutili – cum scria Cehov. Acest lucru m-a șocat. Ei plîng, rîd, se joacă cu viața, fac comedie din existența lor. Numai Lopahin, țăranul care a devenit bogat, și parvenitul lacheu Iașa sunt tari, moderni, agresivi, fără scrupule. Ceilalți plutesc în lume fără nici un scop, fără nici un sens, și, culmea, spun tot timpul locuri comune. Sentimentele sunt trecătoare, existența – închisă, opacă la lumea realului.” „Un subtext tragicomic care te emoționează…” Din convorbirile regizorului Gheorghe Harag cu actorii. *Teatrul*, 7-8/1986. 141.

14 Potrivit lui Ilona Harag, soția lui György Harag, „Gyuri a fost internat în spital în 19 noiembrie 1984. L-au pus într-un salon cu două paturi, am putut rămâne cu el. L-au externat în 1 decembrie. După operație mi-au spus că starea lui este gravă, că s-ar putea să nu supraviețuiască anul următor. […] Se hotărâse deja să monteze *Livada de vișini* cu secția română. Dacă ar fi știut că are cancer, nu cred că ar mai fi făcut acel spectacol. Dar în momentul în care a început repetițiile, parcă a renăscut. La jumătatea lunii aprilie a început să piardă în greutate, și-a pierdut vlaga, dar nu a renunțat. A ținut repetiții în fiecare zi, își aduna dimineața toate forțele pentru a ajunge la teatru. Din momentul în care intra în clădire, uita de sine și conducea repetițiile în mod fantastic. În luna mai deja îl duceam eu la teatru în fiecare zi, stăteam acolo o vreme, apoi mă duceam acasă și mai târziu mă întorceam după el. A slăbit înfricoșător de mult și și-a pierdut toate puterile. În ultima săptămână deja trebuia să-l îmbrac, nu mai avea forță nici pentru asta. Dar în tea-

La începutul anilor ’60 Harag s-a confruntat cu faptul că stilul realist pe care îl reprezenta în calitate de regizor și pe care reușise să îl implementeze cu succes nu era suficient pentru a exprima imaginea sa despre lume într-un mod autentic. Conștientizarea acestui lucru și schimbarea percepției sale asupra regiei au fost influențate în mare măsură de apariția contemporanilor săi români, a unei noi generații de regizori.[15]

Harag identifică, de asemenea, în *Livada de vișini* din 1967 a Teatrului Bulandra o sursă importantă de inspirație pentru lectura regizorală a spectacolului de la Târgu Mureș.[16] Lucian Pintilie, regizorul producției bucureștene, a absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale" în 1956. Din 1961, după primul succes al piesei *Copiii soarelui* de Gorki, este considerat de presă regizorul marilor piese rusești.[17] La mijlocul anilor ’60 dictatura din România se relaxează temporar, iar deceniul este un moment de reteatralizare matură în teatrul românesc.[18] În spe-

tru reușea cumva să reziste. Ultima repetiție a avut loc în 17 mai. Starea lui se înrăutățea din ce în ce mai mult, dar nu putea accepta că trebuie să stea acasă. A trebuit să mă lupt cu el în fiecare dimineață și se liniștea abia spre prânz. […] A murit în 6 iulie 1985. L-am înmormântat în cimitirul evreiesc din Târgu Mureș." Bérczes László: A legfiatalabb rendező. *Kortárs*, 9/1995. 89-90.

15 Harag a sintetizat schimbarea din cariera și din percepția sa asupra regiei astfel: „Încă de la sfârșitul anilor ’50 a apărut o generație de tineri regizori care a preluat conducerea teatrelor, aproape neobservat, în doi-trei ani. […] Eu am observat și am căutat să le aflu secretul, pentru că aparțineam aceleiași generații. Dar mie nu mi-a fost dat să am bucuria invenției. Și am încercat să găsesc motivele în mine însumi. Dar mi-am dat seama că motivele sunt foarte complicate și că sunt înrădăcinate în întreaga noastră tradiție teatrală. […] În cele din urmă mi-am dat seama ce am de făcut: să fac din nou teatru din recitarea textelor. […] La începutul anilor ’60 am descoperit că decorul și muzica, luminile și costumele, tot ceea ce însoțește spectacolul este echivalent cu regia însăși. În spectacolele mele, scenograful și creatorul de costume sunt acum colaboratori interni, prezenți la fiecare repetiție, iar împreună creăm momentele spectacolului. Deci nu oferă doar un spațiu de joc, ci gândesc în termeni de spectacol global." Harag György: Keresem a színház titkát. In: Nánay István (ed.): op. cit. 173-175. „Ce este, de fapt, ceea ce numim regie? Viziunea unei persoane, care se încadrează într-o anumită concepție, care include totul, de la decor la lumini, de la compoziția spectacolului la formularea unui adevăr valabil din punct de vedere estetic și filozofic. […] Regia este exemplară atunci când dezvăluie straturi ale textului care îl aduc pe spectator într-o sferă mai complexă, ce întregește textul. […] Dacă actorii nu pot crea atmosferă, nimic nu mai poate compensa acest lucru. Scopul meu este ca totul să se concentreze în actor." Harag György: Darab és rendező. *A Hét*, 11 iunie 1976. 6-7.

16 „Abia mai târziu, prin 1967, cînd am văzut montarea lui Lucian Pintilie cu *Livada de vișini* de la Teatrul Bulandra, am înțeles că aceste piese au și un alt aspect, că pot fi citite și tratate scenic și altfel, că există în scriitura lor și un subtext tragicomic care te emoționează. Am realizat că dramaturgia cehoviană cuprinde și altceva decât suferința unor personaje cu suflet frumos." „Un subtext tragicomic care te emoționează…" Din convorbirile regizorului Gheorghe Harag cu actorii. *Teatrul*, 7-8/1986. 140.

17 „În 1961, [în] primul lui spectacol, *Copiii soarelui* după Gorki, semnat împreună cu mai vârstnicul său camarad Liviu Ciulei […] [c]adrul era gorkian, dar atmosfera generală «cehoviană». […] Cu acest spectacol Pintilie se angaja pe «calea rusă». […] El este un artist profund român, dar sedus pe viață de Rusia, de teatrul și de arta ei, de la Cehov și Gorki la Esenin și Tarkovski. Asta îl constituie." George Banu: Prefață. Un teatru de artă implicat. In: Lucian Pintilie: op. cit. 8.

18 „[O] nouă generație de actori, regizori și scenografi vine să prelungească avântul estetizant deschis de cea a reteatralizării. […] Caracteristica acestei perioade e dată deci de centrarea esteticii teatrale pe regizor și scenograf, deci pe componenta vizual-metaforică a sincretismului teatral."

cial 1967-1968 a fost anul de vârf al Teatrului Bulandra, un teatru cu un profil explicit artistic, condus de Ciulei.[19] *Livada de vișini* a lui Pintilite se naște în spiritul realismului magic, considerat marca specifică a regizorului, în care expresia captivantă a sentimentului de viață este mai importantă decât reprezentarea obiectivă.[20] În consecință, dimensiunea vizuală a montării se îndepărtează de reprezentarea mimetică, scenograful Paul Bortnovschi urmărind să redea livada de vișini „într-un mod poetic, simbolic și plastic".[21] Culorile sunt singurul element care evocă o grădină în floare.[22] Scena este acoperită cu un lan de grâu (în actul IV).[23] În afară de acest element vizual, spectacolul nu recurge la soluții frapante, una dintre cele mai importante virtuți ale sale, în opinia criticilor, fiind punerea în scenă care îm-

---

Miruna Runcan: Teatrul românesc în perioada comunistă. In: Liliana Corobca (ed.): *Panorama comunismului în România.* Iași, Editura Polirom, 2020. 748.

19 „Există, din punctul de vedere al recunoașterii unor momente de excepție în evoluția teatrului, câteva perioade care au propulsat teatrul în timpul direcției lui Liviu Ciulei atât în postura de instituție-lider al mișcării teatrale, cât și în aceea de vedetă internațională. De-a lungul celor zece stagiuni, au creat în teatru aproape toți regizorii importanți sau în afirmare ai teatrului românesc din acel moment: Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Radu Penciulescu, Moni Ghelerter, Vlad Mugur, Ivan Helmer, Valeriu Moisescu, Lucian Giurchescu, Ion Cojar, Sanda Manu, Andrei Șerban, Ion Olteanu. [...] Stagiunea 1967-1968 este practic momentul de vârf: ies în premieră, în interval de numai cinci luni, spectacole create de Pintilie (*Livada de vișini* de Cehov, în decembrie 1967), Șerban (*Iulius Caesar* de Shakespeare, în martie 1968), Ciulei (*Macbeth* de Shakespeare, în mai 1968), Esrig (*Nepotul lui Rameau* de Diderot, în mai 1968). Acest moment foarte important este susținut și de turneele în străinătate ale Teatrului Bulandra." Marian Popescu: *Scenele...* 113-114.

20 „Sunt un creator realist. Când spun că, în teatru, vreau să depășesc limitele realismului e vorba de o dilemă pur semantică. Aspir spre un realism magic; fragmente concludente se puteau găsi în *Livada de vișini*. Până acum, eu nu am fost preocupat, deși atâtea vânturi moderne mi se clătinau în față și mă îmbiau, decât de a poseda perfect alfabetul realist. Acum silabisesc bine. Vreau să articulez." Adrian Păunescu: „Cred în destinul filmului românesc". Interviul nostru cu Lucian Pintilie. *România literară*, 8 ianuarie 1970. 6.

21 „Problema «livezii de vișini» este fundamentală. Niciunul dintre noi n-a reușit niciodată să redea poetic, simbolic și plastic această grădină, care poate că e prea multe lucruri în același timp ca să poată fi «reprezentată», cu atât mai puțin din perspectiva unui naturalism devenit apoi realism «poetic»." Giorgio Strehler: *Pentru un teatru al umanului. Reflecții, dialoguri, note de lucru* (traducere de Irina Cerchia). București, Editura Centrului Cultural LUMINA, 2020. 390-391.

22 „Dintr-un soi de crispare antinaturalistă, livada n-a mai fost arătată, ea devenind pur mentală [...]. Nimic concret... iar pe fondul acestei absențe, soluțiile au variat, pentru a înregistra, uneori, ecoul livezii, dar niciodată pentru a-i arăta și prezența. În spectacolul său, Pintilie îmbina, în mod subtil, albul cu bordoul, spre a produce, într-o manieră, oarecum, «subliminală», efectul cromatic al unei livezi de vișini prezente/absente." George Banu: *Livada de vișini, teatrul nostru.* (Traducere de Anca Măniuțiu). București, Editura Allfa, 2000. 25-26.

23 „Lucian Pintilie a recunoscut, cel dintîi, înrudirea dintre Liubov și Winnie din *O, ce zile frumoase!* Pe cîtă vreme, însă, eroina beckettiană se cufundă în nisip, la Pintilie, boieroaica rusă se lasă înghițită de un lan de grîu. De aici, ea ridică ochii la cer și înșiră, exact ca în Beckett, toate acele nimicuri care pot constitui o viață. Grîul, nisip auriu... [...] Cei care au văzut acest spectacol n-au uitat lanul de grîu unde Liubov, asemeni unei păpuși de porțelan, își mărturisea greșelile și cerea îndurare." Ibid. 73-74.

plinește textul.[24] Ca și Harag, Pintilie gândește și el piesa ca pe o comedie, o comedie a cărei lume se aseamănă cu cea a lui Beckett și comparativ cu ai cărei eroi regizorul nu se consideră cu nimic mai bun.[25] Deși Pintilie și Harag nu se cunoșteau direct, își apreciau reciproc montările și abordarea regizorală și fiecare vedea în munca celuilalt o confirmare a propriilor ambiții.[26]

Textul dramatic, dramaturgia

György Harag respinge șabloanele tradiționale ale interpretării piesei lui Cehov.[27] Una dintre ambițiile sale este de a găsi și de a arăta în *Livada de vișini* viziunea co-

24 „[T]extul este pentru el «cheia de boltă», unde se regăsește, adusă la expresia cea mai limpede și mai concentrată, experiența umană, zăcământul de existență concretă al operei. Efortul unui creator de teatru care pornește de la o astfel de atitudine nu mai seamănă cu al unui arhitect, ci [...] cu al unui cercetător al adîncurilor, cu al unui geolog. [...] În sensul consacrat al expresiei, invenția, în acest spectacol, este minimă." „Pintilie nu ne dă «comedia unor eroi triști», de a căror văicăreală paseistă poți râde în voie, ci drama reală și stranie, comică și tulburătoare, a unor sinucigași veseli, confortabil instalați în incurabila lor inconștiență. Profesional vorbind, *Livada cu vișini* este unul dintre cele mai deplin coerente și mai armonios compuse spectacole ce se pot vedea în prezent în teatrul românesc." Ileana Popovici: Acest surâzător și crud amurg... *Teatrul*, 1/1968. 40-41, 44.

25 „Titlul transparent al *Livezii cu vișini* este de fapt *Oh, les beaux jours!*, este istoria deci a unei agonii lipsite de atrocitatea unei agonii idilice, inconștiente și iresponsabile, este mai precis istoria unui mod de a muri, a unuia din modurile posibile. [...] Inconștiența-morfină este tema spectacolului meu. [...] Spectacolul inconștienței omenești este evident un spectacol comic – dar cine nu este însemnat de această inconștiență, cine nu poartă cât de cât în jurul frunții această ceață tandră care tulbură plăcut obiectele și sentimentele? [...] Comedia pe care o voi face în această piesă – și anunț pe această cale pe amatorii de spectacol bufon, ilariant de cele de mai jos – este o comedie în care va exista tandrețe pentru această lentă înghițire a nisipului, sugestia unei solidarități. [...] Cu atât mai mult cu cât și pentru mine copilăria și viitorul sunt două timpuri perfect ireale, de tipul «Oh, les beaux jours!». Îmi doresc să rămân obiectiv și să găsesc exact măsura acestei comedii stranii, magice." Lucian Pintilie: Cehoviana. *Contemporanul*, 13 noiembrie 1967. 4.

26 „Harag – pe care nu-l cunoșteam personal – îmi era atât de aproape încât pur și simplu el nu însemna altceva pentru mine decât triumful fără risc al propriilor ipoteze, mai mult chiar, era *Drumul unic*, propria-mi trecere de la nearticulare la grăire, de la amorf la cristalin. A fost primul – și unul din singurii maeștri pe care i-am avut." Lucian Pintilie: Privilegiul. In: Lucian Pintilie: op. cit. 296.

27 „Acum treizeci și ceva de ani, cînd am citit pentru prima oară piesele lui Cehov, nu m-am simțit atras de această literatură dramatică. Nu le-am găsit acea universalitate, acea frumusețe despre care citeam sau auzeam. Poate eram prea tînăr, poate așa era atmosfera atunci. Erau la modă piesele cu acțiune directă și concretă. Prin 1950 am avut ocazia să văd spectacole cu piesele lui Cehov la Moscova, în regia marelui Stanislavski. Ele mi-au întărit prima impresie, le-am simțit plictisitoare și neinteresante. Personajele mi s-au părut rupte de viață, niște marionete pe scenă, inundate de un lirism cu iz de melodramă, în spectacole în care, spre exemplu, cele trei surori aveau împreună, pe scenă, 180 de ani. Erau spectacole muzeale. Cam în aceeași perioadă, am văzut la București o montare frumoasă regizată de Moni Ghelerter. Distribuția era remarcabilă, cu actori de mare forță dramatică. Dar o anume stare de nostalgie, de autocompătimire a personajelor, pauzele lungi și inutile continuau să-mi dea un sentiment de insatisfacție estetică. Abia mai târziu, prin 1967, când am văzut montarea lui Lucian Pintilie cu *Livada cu vișini* de la Teatrul Bulandra, am înțeles că aceste piese au și un alt aspect, că pot fi citite și tratate scenic și

mică, cea căreia scriitorul îi simțea lipsa în montările anterioare ale piesei.[28] Această ambiție a fost confirmată și de critici.[29] Dar în relațiile, acțiunile și obiectivele personajelor, regizorul a fost preocupat nu numai de umorul grotesc, ci și de evidențierea tragismului.[30]

altfel, că există în scriitura lor și un subtext tragicomic care te emoționează. Am realizat că dramaturgia cehoviană cuprinde și altceva decât suferința unor personaje cu suflet frumos. Întâmplător mi-a căzut în mână în acea perioadă și cartea cu scrisorile lui Cehov. Dramaturgul scria că pur și simplu nu înțelege ce a făcut Stanislavski cu piesele sale; își arăta dezaprobarea că i-a transformat vodevilurile în drame sentimentale." „Un subtext tragicomic care te emoționează..." Din convorbirile regizorului Georghe Harag cu actorii. *Teatrul*, 7-8/1986. 140.

28 „M-am gîndit mult dacă această ipostază a personajelor este doar comică sau grotescă. M-am întrebat cum se poate, din această formă de viață, să scot vodevilul dorit de Cehov? Se poate acest lucru? Aș răspunde prin «Da» și «Nu». Afirmația e susținută de momentele de comedie ale piesei, negația, de propria mea formație, cenzură intelectuală sau tradiție. Mă captiva de multe ori poezia care există în text și nu puteam rezista la sublinierea acestor momente. E o permanentă dedublare a situațiilor, o trecere de la un tragism aproape elin, care se epuizează în trei minute, la farsă. Aici găsesc explicația de ce aceste personaje ale piesei nu au niciun sentiment constant, de ce trec cu ușurință de la rîs la plîns, de la petrecere la tristețe. [...] Eroii duc o viață ușuratică, sunt superficiali, deși totul apare încadrat într-o ambianță foarte frumoasă. *Livada cu vișini* are o anume poezie. Eroii sunt oameni eleganți, unii au acces la cultură, dar și acest lucru e superficial." „Un subtext tragicomic care te emoționează..." Ibid. 141.

29 „Asta au căutat, luând în serios faptul că Cehov încadrează *Livada de vișini* în specia comediei (și nu a dramei care stârnește simpatie, cum a jucat-o trupa lui Stanislavski): cum să înfățișeze ca personaj comic femeia care se întoarce de la Paris și care, în atmosfera unei reîntâlniri pline de lacrimi, șoptește o serie de mărturisiri emoționante în timp ce împarte sărutări; fratele vorbăreț, care crede naiv în stabilitatea de nezdruncinat a lumii; negustorul care se învârte în cercurile domnilor și cochetează cu ideea de a se ridica în această lume prin căsătorie, dar care nu scapă nici ocazia unei afaceri bune; veșnicul student, care folosește cuvinte mari și își ia mari angajamente [...]? Harag descoperă întruchipările paradigmatice ale lipsei de recunoaștere a situațiilor, ale dezlănțuirii inconștienței și ale iresponsabilității în majoritatea personajelor din *Livada de vișini*, în jurul cărora se învârt diferitele prototipuri ale grotescului. [...] Texte care, la început, sună frumos, emoționant sau sincer sunt de cele mai multe ori rostite în situații și circumstanțe și pe un ton de farsă. Regizorul lasă să se înțeleagă că aceste personaje sunt de obicei preocupate de altceva decât de lucrurile despre care vorbesc." Páll Árpád: A *Cseresznyéskert* Marosvásárhelyen. *Új Élet,* 14/1985. 15. „Ranevskaia și Lopahin, Gaev și Firs – dar și personajele minore – sunt figuri ridicole. Ele mint tot timpul. [...] Aici toată lumea chicotește euforic, se alintă și încearcă să se comporte fermecător de agreabil, dar cuvintele frumoase sfârșesc în hohote de plâns, râsul se termină în țipete și povestioarele vesele sunt urmate de o tăcere teribilă." (–kes): *Cseresznyéskert*. Harag György rendezése Marosvásárhelyen. *Magyar Nemzet*, 29 iunie 1985. 10. „Jocul actoricesc, cu bun simț artistic și puțin amplificat într-o manieră expresionistă, este uneori întrerupt de momente ce amintesc de marionete, intercalate ca niște semne de exclamare, în care personajele parcă se transformă în figuri ale vechilor ceasuri muzicale, în fantomele unor viziuni din trecut. Balul din actul al III-lea este un moment remarcabil și memorabil din acest punct de vedere, la fel ca scena anterioară, în care personajele îmbracă diverse costume scoase dintr-un dulap. Aceste momente emană un comic aparte, acerb și uneori ușor morbid, care leagă ferm caracterul comic al spectacolului și conceptul regizoral de ideea de bază a autorului: decalajul față de realitate și față de prezent este ceea ce devine ridicol la Ranevskaia și la ceilalți." Jánosházy György: A barlang összeomlása. *Utunk*, 5 iulie 1985. 7.

30 „O lume moare. Moare pentru că i-a sosit timpul să moară, pentru că nu înțelege și nu poate accepta schimbarea. Ceea ce numai Harag pare a fi descoperit este că această lume își dă prea bine seama că moare, dar nu e în stare să schițeze măcar un gest de împotrivire. Moare așa cum a

György Harag a folosit traducerea în limba română a Liei Crișan pentru a pune în scenă *Livada de vișini*. Spectacolul păstrează aproape întregul text al piesei. Conform exemplarului regizorului (fotocopiat dintr-un volum de Cehov), Harag a făcut doar modificări minore, de câteva cuvinte.[31] Unele cuvinte au fost eliminate, altele înlocuite. De exemplu, în textul lui Iașa, care se uită iscoditor la Duniașa, „bibilico" din traducerea Liei Crișan este înlocuit cu „ștrengăriță"; Trofimov nu este „învățător", ca în traducerea lui Crișan, ci „meditator". Intervențiile fac textul lui Cehov mai expresiv și mai contemporan. Indicațiile lui Harag sunt distribuite neregulat în exemplarul regizorului (pe alocuri apar descrieri detaliate, apoi niciun comentariu pe mai multe pagini). Regizorul a introdus două texte noi: a schimbat ultima frază,[32] iar în actul al II-lea, Trecătorul recită un fragment din poemul *Omul negru* al lui Esenin.[33] Exemplarul regizoral arată că repetițiile erau programate să înceapă în 12 februarie 1985, iar premiera era fixată pe 17 mai. Au fost programate 60 de repetiții (finalizarea decorului și a costumelor în 10 martie, repetiția tehnică în 23 aprilie, repetiția generală în 25 aprilie), repetiție generală internă în 3 mai, iar repetiția critică oficială, așa-numita vizionare, în 5 mai.[34]

Regia

Nu se întâmplă în fiecare zi să avem o imagine nu doar a rezultatului final al unui proces de repetiție, spectacolul, ci și a procesului de repetiție în sine. Așa se întâmplă însă în acest caz, deoarece Cristian Ioan, actor-regizor al Teatrului Național Târgu Mureș, a lucrat ca asistent de regie al lui Harag la această piesă. Jurnalul de repetiții acoperă primele două luni ale procesului, începând din 6 februarie până în 2 iunie, cu unele întreruperi (nu există înregistrări din perioada 9-29 martie). Jurnalul relatează despre nouăsprezece repetiții. Ultimele însemnări sunt datate 2 martie de Ioan, ceea ce este probabil o greșeală (este notată luna martie în loc de luna apri-

trăit, bălăcindu-se în ridicol și derizoriu. Spectatori delectați de propria lor neputință și prăbușire. Cuvintele și gesturile nu mai au nici o acoperire în caracterele modelate în gelatină. Nici nu mai știu să trăiască; coregrafiază, doar, un palid ritual al vieții." Nicolae Scarlat: În loc de filmul spectacolului. *Teatrul*, 7-8/1986. 143-144.

31 Regizorul a păstrat indicațiile referitoare la locații (deși în cele din urmă le-a respins), dar a șters indicațiile autorului pentru personaje. Există trei locuri în care a tăiat mai mult de câteva rânduri din text (din monologurile lui Trofimov și Ranevskaia din actul al II-lea și din monologul mai lung al lui Trofimov din actul al III-lea).

32 Copia păstrată nu include ultimele cuvinte ale lui Firs: „Eu rămân aici! Aici! Aici!" Scenariul spectacolului, 1985. 55. Sursa: arhiva artistică a Teatrului Național din Târgu Mureș.

33 Fragmentul din poemul lui Esenin („Când te bântuie tristețea,/ Când pierzi totul,/ Când te doare,/ Când te-nșfacă gerul vieții,/ Sub furtuni, sub ani, sub vânt –/ [Tu să treci tăcut și simplu]/ Să zâmbești cu nepăsare/ E cea mai înaltă artă/ Dintre câte-s pe pământ." Traducere de George Lesnea) nu figurează în scenariul spectacolului.

34 Cehov: *Livada de vișini* – exemplarul regizoral. Sursa: arhiva artistică a Teatrului Național din Târgu Mureș.

lie), deoarece repetiția continuă dezvoltarea scenei balului, începută în 29 martie, și urmează notelor din 1 aprilie. Ioan scrie că, în cele două luni care urmează, aprilie-mai, nu va mai ține jurnalul pentru că a venit timpul repetițiilor pe scenă și, ca asistent, trebuie să-l și înlocuiască pe Harag, care lipsește pe motiv de boală.[35] Jurnalul de repetiții se încheie cu relatarea ultimei vizite la regizor, în 5 iunie.

Jurnalul este laconic în ceea ce privește detaliile colaborării dintre György Harag și Cristian Ioan. Prima însemnare, datată 6 februarie, spune că Harag însuși îl alege ca asistent.[36] Harag discută cu Ioan inclusiv unele aspecte legate de distribuție.[37] După aceea însă Ioan apare mai ales în rolul de cronicar.

Lecturile, care se desfășoară până în 8 martie, îl prezintă pe regizor ca maestru avizat, bine familiarizat cu tendințele teatrului mondial contemporan, pe care le citează frecvent și cu plăcere. Referințele teatrale ale lui Harag și reperele în raport cu care își măsoară propriile idei regizorale sunt Louis Jouvet, Peter Stein, Peter Brook și Lucian Pintilie. El împărtășește experiența personală a spectacolelor acestora cu actorii, care, spre deosebire de el, nu le-au văzut și îl ascultă pe Harag ca pe un profesor. Când își prezintă ideile, regizorul caută confirmarea actorilor, iar jurnalul notează și când nu primește această confirmare. În asemenea situații, Harag se convinge singur să renunțe la ideea respectivă.[38] De cele mai multe ori respinge sugestiile actorilor și își argumentează cu tărie decizia.[39] Și totuși, la o repe-

35 „Repetițiile au continuat pe scenă, la mișcare – acolo nu mai erau multe cuvinte de notat – iar de la o vreme (mai ales în luna mai) Gyuri a stat destule zile la spital, așa că nu mai aveam timp să scriu fiindcă eram în sală în locul lui (oricum, spectacolul era gata și nimeni nu mai schimba absolut nimic, pentru a rămâne așa cum îl concepuse Harag...!)" Sursa: Jurnalul de repetiții al lui Cristian Ioan. Manuscris, 1985, f.d.

36 „A doua zi, când am venit la teatru, am văzut pe avizier un ordin de serviciu semnat de director (Romulus Feneș) prin care eram numit asistent de regie la spectacolul *Livada de vișini*. Peste o oră, apare Gyuri în bufet: «Sper că nu te-ai supărat că nu te-am întrebat!» spuse el. «Acuma, ce să fac, o să o iau ca pe un compliment pentru spectacolul de aseară», i-am răspuns facând pe grețosul, dar în sufletul meu vreo mie de pitici țopăiau de bucurie!" Ibid.

37 „02.06. [...] Prima discuție pe care am avut-o despre «Livada» s-a referit la Ranevskaia. «Știi, pentru personajul ăsta mi-ar trebui Silvia Ghelan de la Naționalul din Cluj. Am vorbit cu ea acum două zile și mi-a promis că într-o săptămână e la Târgu Mureș.» Silvia tocmai fusese pensionată, în acea perioadă fiind moda stupidă a pensionării actorilor cu salariile mai mari (expresia «salariu mare» este eufemistică), încă o modalitate de a «degreva» bugetele teatrelor după «formidabila» găselniță a autorităților, 50% autofinanțare, nenorocire care se introdusese în teatrele din România în 1984 (ba în 1989 ajunsese chiar la 85%)." Ibid.

38 La repetiția din 1 martie se discută scena Charlottei, iar Cornel Popescu găsește propunerea lui Harag prea superficială. Răspunsul lui Harag: „Omul ăsta are puțină dreptate, e prea băgată în gură. Sună puțin a parodie. Sunt incluse în scenă toate datele și toate elementele cunoscute din comportarea rușilor la distracție și băutură – semințele, dansul, cântatul. E un pic ieftin. Până acum n-am făcut aproape niciun moment direct, șablonizat și ăsta ar fi primul. Câteva momente din această scenă sunt bune, pot fi folosite, dar toate la un loc... un pic primitiv." Ibid.

39 „*Monologul Aniei.* (Luminița propune să scrie într-un jurnal al ei tot monologul). [...] Harag: Jurnalul nu e bun, e ca și cum ai citi dintr-un jurnal mai vechi. Dar ce ar fi dacă am face în felul următor: prima replică, a Aniei, să fie din culise. Pe urmă apare din mijloc, din spate și să aibă în brațe 6 păpuși îndrăgite. Le ține ca pe un copil. Se așază cu ele pe jos. Când vin ceilalți la ceai, la cafea, și Gaev și restul personajelor se pot juca cu ele. La finele actului I, Iașa ia o păpușă cu 2 de-

tiție de la jumătatea lunii februarie, intitulată „paginile 32-40-43", le cere actorilor inspirație reciprocă.[40]

Întrucât documentează mai îndelung perioada de repetiții interpretative ale actului al II-lea, jurnalul pune în evidență reflecțiile lui Harag mai ales asupra acestui act.[41] Regizorului cel mai greu i se pare să pună în scenă această parte aparent fără intrigă, de teamă să nu se epuizeze într-un text frumos recitat.[42] Harag lucrează la acest act în perioada 15-26 februarie, dar îl menționează ca fiind o problemă-cheie care-și așteaptă rezolvarea încă de la repetiția din 6 martie.[43] Nerăbdarea căutărilor este asociată și cu așteptarea ca Romulus Feneș să prezinte, în sfârșit, planul scenografiei. Harag consideră că fixarea cadrului vizual poate oferi o soluție atât problemelor estetice ale punerii în scenă,[44] cât și aspectelor pragmatice ale spațiului de joc.[45] Potrivit jurnalului, modul în care este reprezentată livada de vișini nu este o temă explicită a repetițiilor, nici măcar a repetiției din 4 martie, la care participă și scenograful Romulus Feneș. Harag ar fi dorit un spațiu aerisit, poetic, cu soluții simbolice, cum ar fi perdeaua din dantelă, evocând o epocă pe cale de dispariție.[46] Cu toate acestea, el explicase deja în cadrul repetițiilor anterioare că este

gete. Epihodov calcă pe o păpușă. Luminița propune să facă un fel de teatru cu păpușile: ăsta-i Petia, asta-i mama... Harag: Nu. Explic de ce: Este foarte importantă dozarea proporțiilor, până unde se întinde și cât durează un moment, o imagine sau o stare. Dacă fărâmițăm... o poantă se poate fărîmița în 30... cred că nu poți majora efectul aducerii păpușilor și detașându-te de păpuși ar diminua atitudinea venirii. Să nu dăm explicații multiple!" Ibid.

40 „[T]rebuie să-mi dați un fel de imbold, un fel de ajutor, să facem un schimb de idei." Ibid.

41 „Domnilor, e formidabilă scena asta. Acest act II este foarte dificil de realizat și tocmai asta mă incită. Actul I e plin de acțiuni, de acțiuni primare chiar. Actul III la fel. În IV e plecarea. În II nu se întîmplă nimica, de-aia și ca stil e diferit. Ca să nu devină filozofie ori estetizare, trebuie găsite situații interesante." Ibid.

42 „Textul te leagă, te obligă. Există o serie de date fixe care te obligă la o disciplină care să țină cont de anecdotica piesei în acest act II. Oricât am face noi cu șareta ... nu ăsta-i esențialul, ăsta (esențialul) se ascunde undeva în text dar nu în aparențele textului, ci în subtext. Trebuie să te bizui doar pe personalitatea actorului. Lipsește ceva să spună mai mult decât aceste conversații care de bine de rău vor fi făcute frumos." Ibid.

43 „E, fraților, actul ăsta II... trebuie să fie revoluționar... trebuie să fac o ... actul ăsta II trebuie să iasă cel mai bine." Ibid.

44 „Textul e așa de magistral că este de ajuns să se spună cu o vibrație a trăirii, e poetic. Dar o idee care include și toate aceste elemente, dar să aibă ceva în plus... aici e problema pe care trebuie s-o rezolv. [...] cheia, acolo trebuie să fie, în actul II. [...] poate să ajute decorul. [...] Eu știu și înțeleg prea bine că situația și textul dramatic din actul II e genială [...]. Dar... tot timpul mă gândesc la o modalitate prin care această atmosferă poate să fie exprimată scenic." Ibid.

45 „4.03. [...] Trebuie să știm ideea de fundal, iar de mâine într-o săptămână am nevoie de actul II. Care e ambianța în care ne mișcăm în actul II? Elementul esențial." Ibid.

46 „Încerc, în măsura posibilităților să aplic intenția lui Cehov de a face din piesă o tragi-comedie. Încerc o tratare mai neobișnuită a spectacolului. [...] Noi considerăm *Livada* asta confundându-se cu teatrul... ca instituție și clădire. Aș începe spectacolul, cu o cortină imensă de dantelă (o perdea). Această lume e o lume trecută, uzată, săracă, dar cu rămășițele unor obiecte, momente, care readuc amintirile, dar ne arată sărăcirea perpetuă, înceată, dar sigură. Nu o dantelă de nylon. Să joace un rol decorativ și funcțional – în actul III când e balul, secționăm scena cu ea și în spatele ei se poate întâmpla și altceva. Din spatele ei se vede nu o casă, ci o scenă de teatru

esențial să se evite stilizarea și vorbise despre propria punere în scenă a spectacolului *În stație* din Novi Sad ca fiind punctul extrem până la care încă merită să se îndepărteze de realism.[47]

Ideea tunelului de pânză, care se întinde până în spate, umplând întreaga scenă,[48] apare la începutul lunii martie. La repetiția din 7 martie Harag se arată foarte entuziasmat de decor în fața actorilor.[49] Le explică faptul că spațiul nu va fi o reprezentare realistă a locului, dar va fi capabil să sugereze distrugerea livezii de vișini prin ruperea materialului.[50] Însă decorul realizat de Feneș și instalat pe scenă nu a mai putut fi văzut de Harag.[51] Din cauza deteriorării rapide a stării sale de sănătate, regizorul nu a mai participat la repetiții după 17 mai.[52] Ultimele intervenții regizorale vor realizate de asistentul său și de Gábor Tompa.[53] Durata repetițiilor, extinsă pentru acea perioadă, nu a fost rezultatul vreunui privilegiu, ci al bolii și al procesului de producție îndelungat.[54] În jurnalul de repetiții nu este înregistrată data instalării decorului finalizat. Ioan consemnează însă că jocul actorilor a început să prindă aripi din momentul respectiv.[55]

---

sau un spațiu poetic. Să ținem consecvent linia asta a decorului. În spate nu prea vreau mobile." Ibid.

47 „Am făcut un spectacol chinezesc, cu plasticitate, cu metafore, chiar cu elogii în reviste. Prietenii mei sârbi îmi spun: Puteai să mergi și mai departe! (vorbind de forma de teatru, metaforic). Eu credeam că am mers foarte departe. Totdeauna, speriindu-mă de formalism, n-am mers foarte departe." Ibid.

48 Scena mare a Teatrului Național din Târgu Mureș are un portal de 10,3 metri lățime și 6,6 metri înălțime, adâncimea scenei putând fi mărită la 26 de metri prin deschiderea buzunarului din spate. https://nemzetiszinhaz.ro/a-szinhaz-tm/technikai-informaciok/ (accesat în: 20.12.2023).

49 „Cred că domnul Feneș a avut o idee de decor foarte interesant. Poate exact ceea ce ne trebuia ca să ne ajute. În orice caz, e un punct de plecare de la care putem începe mișcarea mâine dimineață. Sunt niște amănunte tehnice care ne pun încă probleme, dar nu sunt esențiale. Oricum e o treabă ingenioasă." Sursa: Jurnalul de repetiții al lui Cristian Ioan. Manuscris, 1985, f.d.

50 „N-aș vrea să vă spun detaliat fiindcă ar suna stângaci, nu e un decor concret și foarte bine explicabil [...]. În spate, ar fi un imens material care are la bază o pânză care ar veni din fundal și de sus de tot primind diferite dimensiuni care se vor mișca – partea de jos se lungește și pe acest material sunt aplicate mii și mii de bucăți de frunze sau alt material care seamănă a pădure. [...] «iată livada mea», cu toate că nu e o livadă naturalistă. Ba chiar se poate rupe materialul și șareta să vină prin spărtură. Se poate pune dentela în față la bal, totul e foarte plastic, foarte ciudat și având agățată chiar și mobila din actul I pe el și se lasă cu mobilă cu tot. Se poate transforma și într-un morman. Instinctiv, din prima clipă mie mi-a plăcut. N-a trebuit să gândesc mult ca să pot să fac mișcarea. Tehnic nu e simplu, dar... În actul doi se poate rupe și se întreabă „ce e zgomotul ăsta?" se destramă livada, lumea. E adaptabilă pe orice scenă mai mare, nu la Sângiorzu de Pădure. Spațiul ăsta care se creează nu te obligă la nicio convenție." Ibid.

51 „La începutul lunii mai [...] încă nu avem costume și decoruri." Ibid.

52 „Ziua de 15 mai a fost ultima repetiție la care a mai participat și Gyuri." Sursa: Jurnalul de repetiții al lui Cristian Ioan. Manuscris, 1985, f.d. Nu există un acord asupra datei ultimei repetiții a lui Harag, Ioan consemnează 15, Ilona Harag își amintește 17. Cf. Bérczes László: op. cit, 89.

53 Sursa: Jurnalul de repetiții al lui Cristian Ioan. Manuscris, 1985, f.d.

54 „[D]ecorul și costumele au fost făcute din materialul textil produs la Țesătoria Teatrului Național." Ibid.

55 „Apariția decorului a însemnat pentru întreaga distribuție o ștachetă care s-a ridicat brusc, fiecare actor realizând cu teamă și chiar disperare că se află în fața unei duble performanțe evi-

Caracterul fragmentar al jurnalului de repetiții, formularea și raritatea înregistrărilor arată că asistentul de regie îl ține, în primul rând, cu intenția de a documenta procesul, și nu de a-l publica.[56] Abia în secțiunea finală, scrisă ulterior, apare ideea unei posibile publicări.[57] Fragmente mai lungi sau mai scurte din jurnal au fost într-adevăr publicate ulterior.[58] Documentul integral în limba română a rămas însă în manuscris. Repetițiile, atmosfera lor și indicațiile regizorului au rămas și în memoria actorilor.[59]

Spectacolul finalizat emană o înțelepciune și o umanitate profunde și împletește comedia cu tragedia.[60] Sunt așezate în contrast lumea infantilizată la nivel social a lui Ranevskaia, Gaev și a celorlalți, reprezentând trecutul și valorile aparent eterne, dar în realitate din ce în ce mai învechite, și lumea lui Lopahin, Iașa, Iepihodov și Duniașa.[61] Aceste relații se conturează foarte clar încă din primul act. (IMAGINEA A) Începutul este un moment emblematic al spectacolului. Harag respinge indicațiile de autor ale lui Cehov: Lopahin nu așteaptă ațipit să sosească Ranevskaia și familia, ci este primul care ajunge pe scenă.[62] În timp ce el stă în partea din stânga a

dente, deocamdată regizorală și scenografică, urmând ca și cea de-a treia, a interpretării actoricești, să fie măcar pe aproape... Din clipa aceea parcă a intrat un demon în toți actorii, cuvântul de ordine a fost rigoarea și nimeni nu și-a mai permis nici cea mai mică economie la mijloace [...]. «Marcajul» a dispărut definitiv din toate repetițiile care au urmat și chiar se crease o atmosferă aproape sacerdotală, de parcă toți erau niste preoți sacri slujind într-o catedrală intangibilă celorlalți muritori." Ibid.

56 Având în vedere că manuscrisul este în format electronic, nu se poate spune cu certitudine absolută când au fost scrise anumite pasaje.

57 „Despre premieră și ceea ce s-a mai întîmplat, la publicarea «Jurnalului...» întreg." Sursa: Jurnalul de repetiții al lui Cristian Ioan. Manuscris, 1985, f.d.

58 Numărul din iulie 1985 al săptămânalului *Vatra* din Târgu Mureș publică o parte mai scurtă a jurnalului, în timp ce în numărul din iulie-august 1986 al revistei *Teatrul* apare un fragment ceva mai lung, editat și adaptat pentru publicare din punct de vedere lingvistic și stilistic. István Nánay citează din acesta din urmă în cartea sa *Harag György színháza*, din 1992.

59 Vezi: Au cuvântul realizatorii spectacolului. *Teatrul*, 7-8/1985. 146-155.

60 „Ranevskaia, Gaev și ceilalți trăiesc fără reflecție și fără să înțeleagă schimbările alarmante din situația lor; manifestările superficiale și clovnești ale chicotelii, ale filozofării iresponsabile și ale trândăviei sunt foarte amuzante, dar, în același timp distrugerea valorilor, abandonarea neputincioasă a viitorului de către personajele care ar merita ceva mai bun, deruta și incapacitatea de a acționa din spatele comportamentului aproape infantil cu care evadează în pasivitate fac ca perspectiva personajelor și spectacolul să fie inegalabil de triste și tragice." Nánay István: *Cseresznyéskert*. Harag György utolsó rendezése. *Színház*, 10/1985. 16.

61 „Deoarece infantilismul nu este o caracteristică a unui singur personaj, ci a unui grup întreg, acesta nu mai este un fenomen psihologic, ci unul social; proprietarii și beneficiarii livezii cu vișini reprezintă straturi ale societății care, fără a avea vreo vină sau ca urmare a circumstanțelor istorice și sociale, sunt incapabile să își controleze propriul destin și se află la mila unor forțe a căror funcționare creează o stare de acceptare infantilă a situației, iar alături de aceste figuri trăiesc personaje ca Iașa, Epihodov sau Duniașa, care își găsesc utilitatea chiar și în situația infantilizării sociale, dar și Lopahin, întruchiparea mediocrității care domină lumea, care este deopotrivă prizonier al livezii de vișini și a tot ceea ce reprezintă ea, dar și cel care o distruge." Ibid. 17.

62 „Cortina grea din catifea încă ascunde scena privirilor noastre. Un bărbat corpolent, îmbrăcat cu o eleganță de suburbie, ne privește atent, apoi aruncă o privire semnificativă la ceasul de buzu-

avanscenei, oamenii casei așteaptă în spatele cortinei din dantelă, în contralumină. După o expozițiune lungă, fără text, Ranevskaia și însoțitorii ei, care apar la capătul tunelului temporal, avansează încet pe măsură ce scena este luminată.[63] Discursul lui Gaev către vechiul dulap nu e eliminat, dar Harag extinde episodul, care devine o imagine metaforică a pierderii privirii personajelor în trecut.[64] În actul II scena este goală, personajele intră îmbrăcate în alb și se așază grămadă pe podea. (IMAGINEA B) Fără zgomot, încet, ca și cum ar fi mișcată de mâini invizibile, trăsurica se rostogolește înainte din adâncurile scenei. (Această trăsură cu semnificație simbolică, la fel ca și cortina din dantelă, apăruseră deja nu doar în *Livada de vișini* de la Novi Sad, ci și în *Unchiul Vania*, montat tot acolo.) Fiecare dintre personaje are o legătură cu acest obiect din trecut, care devine centrul organizatoric al jocului.[65]

---

nar, ridică cortina cu bastonul și se uită încrezător în jur. […] Perdeaua se ridică fără zgomot. În spatele ei se întinde o altă perdea, din tul. Arabescurile sale brodate evocă perdelele unui conac de țară și ridică un delicat perete despărțitor între noi și lumea scenei. Începe muzica. […] Un solo de vioară dureros de frumos. Muzică funebră! […] În spatele cortinei din tul, oamenii casei stau încremeniți în nemișcare. Din adâncurile scenei – ca dintr-un gât – lumina se revarsă spre noi. Umbra uriașă a personajelor se proiectează pe cortina din tul. Moment atemporal. Nemișcare. Un bărbat cocoșat se apropie de ea cu pași tremurânzi. Umbra lui devine din ce în ce mai mică, este eclipsată de umbrele celorlalți, dar el este singurul care se mișcă. Mâinile tremurânde, bâjbâiala lui în direcția din care ar putea veni stăpânii sunt întruchiparea așteptării loiale. E Firs (Aurel Ștefănescu). Nu s-a rostit încă niciun cuvânt. Într-un târziu se rupe tăcerea. Tulul care închidea spațiul dispare. În spate, un decor splendid și abstract, cu mai multe înțelesuri (opera lui Romulus Feneș). […] Imensa pâlnie de pânză îi înconjoară pe actori, iar lumina vine din adâncurile scenei. Pare că ies nu numai din adâncurile spațiului, ci și din adâncurile timpului." A. Szabó Magda: *Cseresznyéskert*. Harag György búcsúja. *Tiszatáj*, 10/1985. 88.

63 „Înainte de a sosi Ranevskaia și ceilalți, se ridică și cortina: în spațiul gol se află doar un pat și un dulap. Doar în adâncul în formă de pâlnie ale scenei întunecate pâlpâie ceva lumină, și de acolo grupul avansează infinit de încet, ca dintr-o fântână de vis, în timp ce spațiul de joc se luminează treptat, iar servitorii intră din lateral. Când personajele au ajuns deja în față și se grupează, împrăștiate relaxat în spațiu în jurul Ranevskaiei, ca într-un câmp magnetic, urmează un moment cu o durată aparent nesfârșită: toată lumea stă nemișcată și tace. […] Tăcerea este spartă de Ranevskaia, pentru care este adus un fotoliu. […] În spațiul gol, triada pat-scaun-dulap marchează cele trei puncte focale ale scenei și, pentru că se află în același spațiu, se creează un simultaneism complex. Patul din stânga marchează tărâmul Aniei, spațiul din jurul dulapul din dreapta este al lui Gaev, iar centrul scenei este dominat de Ranevskaia. […] Se creează o atmosferă vibrantă, nervoasă, nimeni nu știe care îi este locul, ce se întâmplă cu sine însuși și cu ceilalți, propozițiile și mișcările sunt începute, dar nu mai sunt terminate." Nánay István: *Cseresznyéskert*… 17.

64 „Se deschide dulapul vechi, pe care Gaev (Mihai Gingulescu) l-a onorat cu discursul său. Înăuntru sunt pelerine colorate. Cei care aparțin împreună – legați de trecutul lor și de dragostea pe care și-o poartă unul altuia – le îmbracă și, cu un ludism lent și trist, se leagănă în rimul muzicii sfâșietoare care se aude din nou. Între ei, fără pelerină și fără ludism […], Lopahin nici nu se clintește pe muzică." A. Szabó Magda: op. cit. 89.

65 „Ranevskaia și Gaev urcă în trăsură și se îndepărtează încet, reamintindu-și vremurile ce au trecut. Trofimov se înhamă la trăsură și încearcă să plece în galop, dar abia reușește să pornească, încercarea sa fiind la fel de dureros grotescă și de dezamăgitoare ca și personajul însuși, care vorbește despre muncă. Lopahin dă elan dintr-o singură mișcare șaretei, pe care Varia degeaba se opintește s-o miște, căci nu reușește să o clintească, așa cum nu reușește să facă ordine în treburile dezordonate ale familiei." Nánay István: *Cseresznyéskert*… 17.

Relațiile dintre personaje, poziția lui Firs sau a lui Iașa în acest sistem este indicată și de poziția fiecărui personaj în raport cu trăsura și cu oamenii din ea. (IMAGINEA C) Mai multe dintre ele încearcă să miște această șaretă împovărată de trecut. O scenă deosebit de gravă și de semnificativă este episodul cu Trecătorul.[66] În actul III spațiul este împărțit în două: scenele se desfășoară în fața cortinei din dantelă, iar spațiul din spatele ei se întrezărește doar prin cortină. Veselia dansatorilor contrapunctează nervozitatea tensionată a celor care așteaptă vești de la licitație.[67] Apoi vine vestea: moșia a fost cumpărată de Lopahin. Fiscuteanu stă mult timp în spatele cortinei din dantelă înainte de a ieși. Cel care intră în spațiu este deja o altă persoană decât cea pe care o cunoșteam înainte: e noul proprietar. Ranevskaia este devastată, dar cu ajutorul Aniei își depășește disperarea.[68] În actul IV scena este din nou goală, dar în mijlocul spațiului este un morman de valize și geamantane pe care se așază personajele. Își iau rămas-bun. După o tăcere lungă, încep să discute și să vocifereze. Toată lumea se întoarce în adâncul tunelului, doar Lopahin și Varia rămân așezați pe valize. (IMAGINEA D) Încercarea sordidă și grotescă de cerere în căsătorie este mai mult dureroasă decât înduioșătoare. Când cei din grup se întorc

66 „Cele câteva fraze ale călătorului devin o confesiune puternică. Pe scena lui György Harag nu vedem un cerșetor, ci un bărbat cu joben și eșarfă de mătase (Constantin Săsăreanu). [...] El recită și joacă cu emoție demnă de un rege Lear, cu brațele larg deschise. După ce termină, se cocoșează și își așază jobenul pe pământ cu susul în jos. Comediantul așteaptă donațiile cu o demnitate umilă. Se aude clinchetul monedelor aruncate în pălărie. Nu doar aurul lui Liubov. Această scenă nu este despre iresponsabilitatea ei." A. Szabó Magda: op. cit. 89.

67 „Rânduri opuse de scaune de o parte și de alta a spațiului. Nimeni nu se așază pe ele. [...] De afară se aude muzica orchestrei evreiești. O serată dansantă, pentru a uita că undeva se petrece o tragedie ireversibilă; este înspăimântător de logic ca atunci muzica să fie ceva pe care nu se poate dansa. Din nou se aude aceeași melodie tristă, scârțâit și șovăitor. În mijlocul sălii, Pișcik (Vasile Vasiliu), în haine de mojic, dirijează franțuzește *grande ronde*-ul. Toată lumea este încremenită, nemișcată. El îi ignoră. Dirijează, îi laudă pe frumoșii dansatori, se leagănă în ritmul muzicii. Apoi îmbrățișează un scaun, ca și cum ar fi partenera lui, îl însoțește la loc, îngenunchează în fața lui. El redă esența situației. Este o minciună ceea ce facem, ignorarea faptelor, a realității. Dar are frumusețe! Iar omagiul adus scaunului cu o reverență autentică seamănă cu cel adus unui obiect de valoare din casă. Este cazul dulapului vechi de o sută de an sau al trăsurii care apare din trecut sau dintr-un vis." Ibid. 90. „Harag umple scena de argați, de țărani care habar n-au de cadril și, în timp ce Pișcik se agită clamând figurile de dans, perechile stau încremenite căutând stingher în jur. Figurația se așază apoi pe scaune atent înșirate pe două rânduri, lăsând între ele un spațiu în care vor evolua, în costume de Pierrot și într-un pas ce s-ar vrea de french-cancan, Charlotta Ivanovna, Varia și Ania, cântând toate trei la nesfîrșit «Oh, du lieber Augustin...». [...] Urmează Epihodov, hlizindu-se și fredonând în falset o romanță din care nu-și mai amintește decât un singur vers. Un bâlci al zădărniciei..." Nicolae Scarlat: În loc de filmul spectacolului. *Teatrul*, 7-8/1986. 144.

68 „Liubov, zdruncinată, rămâne singură. Nu se mai aude nici muzica. Ania o ia de mână și încearcă să alunge durerea cu o melodie pe care o fredonează ea însăși. O târăște cu ea în sus și în jos în sala goală, până când mama ei, încălzită și ea de credința și voința ei, îi preia ritmul. Când ele dispar, ca și cum doar atât ar fi așteptat, intră servitorii și încep un dans sălbatic și dezlănțuit. Spațiul este acum al lor." A. Szabó Magda: op. cit. 88-90.

la geamantanele lor, Lopahin scoate un strigăt[69] și decorul cade, grădina este distrusă. Doar ultimul reprezentant al acestei lumi, Firs, se târăște afară de sub ruine. Dar nici pentru ceilalți nu mai există viitor, comedia se întunecă.[70]

Jocul actoricesc

Livada de vișini a devenit o lucrare de referință nu doar datorită viziunii regizorale a lui György Harag, realizării artistice și muzicale a spectacolului, ci și datorită înaltei calități a interpretărilor. În ciuda faptului că trupa română din Târgu Mureș nu se număra printre companiile remarcabile ale țării, György Harag, recunoscut și ca profesor de actorie, a reușit să stimuleze membrii trupei să ofere o performanță uniformă, în care să nu existe interpretări proaste sau slabe.[71] Scenograful Romulus Feneș își amintește că distribuția a fost făcută după o analiză atentă.[72] Pentru rolul Ranevskaia însă Harag nu a ales o actriță din ansamblu, ci pe Silvia Ghelan, trimisă prea timpuriu în pensie de la Teatrul Național din Cluj.[73] Actrița s-a dovedit a fi

69 „Caverna se prăbușește brusc și, ca într-o filmare cu încetinitorul, elementele din pânză de cort cad plutind. Actorii iau fiecare câte o geantă sau o valiză și se îndreaptă, încet, radial, spre pereții goi ai teatrului. Unii ajung la zid mai repede, alții mai târziu, iar acolo, incapabili să meargă mai departe, se opresc, cu fața la zid. O tăcere lungă. Apoi, de sub decorul prăbușit, Firs iese la suprafață. [...] Se târăște până în centrul scenei și, în timp ce-și rostește monologul final, pe jumătate întins, pe jumătate așezat, mâinile sale bat podeaua din ce în ce mai slab, din ce în ce mai încet. [...] Ceilalți [...] stau de-a lungul pereților teatrului. Drumul nu duce mai departe, se termină în acest lăcaș al artei." Nánay István: *Cseresznyéskert*..., 17.

70 „După ce vor pierde casa, latifundiul și livada, scoase la mezat, moșiereasa Ranevskaia, cu fiica ei, cu guvernanta acesteia și cu lacheul se vor reîntoarce la Paris. Gaev, fratele Ranevskaiei, și Varia, fiica ei mai mare, vor rămîne în orășel, bătrânul valet Firs va fi uitat într-o încăpere, dar, în fapt – și aceasta o arată spectacolul – nici unul nu va pleca efectiv: vor rămîne toți, aici, lipiți, ca niște umbre, de pereții goi." Valentin Silvestru: Versiuni românești ale operei cehoviene. *România literară*, 11 iulie 1985. 16.

71 „În ciuda faptului că distribuția este marcată de prestația unor actori de excepție precum Silvia Ghelan (Ranevskaia), nu avem performanțe individuale izbitoare: distribuția [...] ne câștigă aprecierea și admirația cu o interpretare unitară și echilibrată, exemplară ca stil și calitate și prin faptul că se subordonează în egală măsură scopului artistic comun și intenției «dirijorului»." Jánosházy György: op. cit. 7.

72 „La începutul anului 1985, în Teatrul Național din Tîrgu Mureș se căutau noi sensuri, noi căi de evoluție. L-am invitat pe Gheorghe Harag să vină acasă (pentru el, a fi acasă însemnând a fi la Tîrgu Mureș), spre a monta ce piesă dorește. [...] După multe căutări, Harag mi-a comunicat într-o seară, fericit, că a găsit ceea ce trebuia: *Livada cu vișini* de Cehov. A urmat apoi o muncă laborioasă, în care farmecul și generozitatea, înțelegerea și răbdarea, strălucirea marelui artist și om aveau să se răsfrângă asupra întregii distribuții." Au cuvântul realizatorii spectacolului. *Teatrul,* 7-8/1985. 146.

73 István Nánay își amintește cum, cu ocazia ultimei conversații cu Harag, undeva la mijlocul lunii mai 1985, regizorul l-a întrebat care sunt impresiile lui despre repetiție și i-a explicat de ce a ales-o pe Ghelan: fiindcă în trupa din Târgu Mureș nu avea nicio actriță cu vârsta sau înfățișarea potrivită, care să poată întruchipa personajul pe care îl avea în minte, a decis să invite pe cineva. O cunoștea bine pe Silvia Ghelan și existau și argumente practice și conceptuale în favoarea ei. Deoarece era pensionară, nu era nevoie de coordonarea orarelor de lucru, iar faptul că s-a alăturat tru-

alegerea ideală. Ghelan a reușit să reflecte instabilitatea emoțională a personajului, exprimată în mod extrem și prin machiajul ei. Actrița pare să poarte o mască, cu o piele albă palidă, păr voluminos vopsit negru, sprâncene trasate puternic cu negru și buze rujate cu roșu aprins. (IMAGINEA E) Această imagine amplifică schimbările emoționale extreme, de la pălăvrăgeala veselă la plânsul disperat (și înapoi).[74] În contrast cu instabilitatea emoțională a acesteia, Lopahin, interpretat de Ion Fiscuteanu, reprezintă raționalul.[75] Actorul și-a amintit ulterior că Harag îi ceruse o figură reținută, dar înspăimântătoare.[76] Jocul actorului, la început reținut și măsurat, se schimbă în actul al III-lea, când intră în rolul noului proprietar al livezii de vișini: devine prototipul omului needucat, care vine de jos și dobândește o putere nelimi-

---

pei din exterior și, prin urmare, era puțin străină într-o comunitate deja formată, a contribuit la crearea condiției care o caracterizează pe Ranevskaia, care se întoarce, dar este totuși străină.

74 „Remarcabilă, dimpotrivă, prin intuirea precisă a instabilității personajului, creația Silviei Ghelan în moșierița Ranevskaia are farmecul inconștienței volubile și grațioase, supunîndu-se trecerii timpului fără resentimente [...]. Actrița își interpretează rolul cu o dezinvoltură voit contrafăcută, menită parcă să ascundă emoția personajului, dar și să nu înșele pe nimeni asupra naturii exacte a acestei emoții. Autenticitatea și nonșalanța se regăsesc în jocul actriței prin aristocratica detașare față de tot ce i se întîmplă, pentru că, oricum, tot ce se întîmplă n-o poate atinge pe Ranevskaia." Victor Parhon: *Livada cu vișini. Teatrul*, 7-8/1985. 101. „Gesturile și propozițiile ezitante, dar și expresiile emoționale extreme arată clar că Liubov Andreevna nu este conștientă de ceea ce se întâmplă în jurul ei, fiind incapabilă să își evalueze situația și consecințele acesteia ca un adult, în mod responsabil. O caracterizează un fel de infantilism, chicotește și apoi începe să plângă din senin." Nánay István: *Cseresznyéskert*... 17. „Efortul creator al Silviei Ghelan în cel mai important rol pentru factura spectacolului, moșiereasa Ranevskaia, e demn de toată stima. Ni se relevă o ființă ciudată, abstrasă, suferind parcă de afazie, proiectîndu-se în trecut cu elanuri copilărești, declarînd că-i iubește pe toți, dar, în fapt, deloc interesată de cei din jur, dorind însă a răspândi grație, făcând confesiuni anodine și vădind o totală iresponsabilitate față de propriul ei destin. Actrița ni le-a arătat, toate acestea, cu finețe și congruență, cu sensibilitate, expunînd răspicat, evoluînd cu eleganță, refuzînd discret postura de personaj central – căci în această punere în scenă nu există personaj central. E însă și singurul interpret care trădează din cînd în cînd (ori, mai bine spus, uită uneori) linia spectacolului, țelul său." Valentin Silvestru: op. cit. 16.

75 „Din lateral, din public, Lopahin se apropie cu mișcări lente și măsurate, cu spatele drept, cu gâtul tras în spate, dar cu capul plecat. Poartă un costum elegant la două rânduri, cu o pălărie Homburg, și ține în mână un baston. Bastonul pare să-i dea echilibru și demnitate. [...] Ion Fiscuteanu își duce mâna stângă la spate și, prin avântarea și bătaia regulată a bastonului din mâna dreaptă, imprimă un ritm pașilor personajului, de o lentoare căutată, astfel încât există o tensiune constantă între mișcarea reținută și emoțiile interioare reprimate, între ființa și comportamentul lui Lopahin." Nánay István: *Cseresznyéskert*... 16. „[Fiscuteanu] este un actor cu o constituție puternică și mișcări ușoare, cu fizionomie dură și o privire vioaie; emană putere și snobism, dar printre domnii «adevărați» se dovedește confuz, uneori chiar infantil. Întruchipează un parvenit, dar nu în modul obișnuit. Acest Lopahin trăiește în euforia banilor, dar și în dragostea patriarhală pe care fostul băiat de șerb trebuie să o fi simțit pentru Ranevskaia." Nánay István: *Cseresznyéskert*... 10.

76 „L-am construit pe Lopahin împreună cu regizorul, cu o mare economie de mijloace. Nu e expansiv, privește imobil zbaterea celor din jur. I-am retezat toate posibilitățile de a se exterioriza. Harag m-a condus spre un Lopahin aproape diabolic, a cărui forță cumpără nu numai livada propriu-zisă, ci însăși orânduirea pe cale de dispariție, reprezentată de Ranevskaia și de ai ei." Ion Fiscuteanu (Lopahin). Au cuvântul realizatorii spectacolului. *Teatrul*, 7-8/1985. 151.

tată.[77] I se schimbă și înfățișarea: paltonul negru, pălăria melon și eșarfa albă conferă personajului o atitudine superioară. Actorul care l-a interpretat pe Firs a fost responsabil în cea mai mare măsură pentru transmiterea concepției și a mesajului final al lui György Harag.[78] Considerat tânăr pentru rol, Aurel Ștefănescu și-a îndeplinit perfect atribuțiile.[79] Importanța lui Iașa a fost amplificată la Harag: deși doar valetul lui Ranevskaia, se comportă și se îmbracă domnește, iese în prim-plan, dar în actul al III-lea o imploră în genunchi pe Ranevskaia să îl ia cu ea la Paris.[80] Actorul l-a portretizat clar pe Iașa ca pe un succesor mai nemilos al lui Lopahin.[81] Regizorul a amplificat, de asemenea, rolul lui Gaev. (IMAGINEA F) Interpretarea lui Mihai Gingulescu reflecta trecutul decadent, nuanțând totodată comicul spectacolului.[82] În acest efort al său, Harag a găsit un partener înțelegător și sensibil în actorul care își însoțea cuvintele cu o gesticulație feroce.[83] Harag a intensificat și importanța

77 Desigur, Harag și Ion Fiscuteanu nu actualizează, nu fac aluzii directe sau indirecte la Ceaușescu, dar nu poți să nu te gândești la el (măcar retrospectiv) în ultima treime a spectacolului.

78 Actorul care l-a interpretat pe Firs, Aurel Ștefănescu, își amintește acest lucru în felul următor: „Dată fiind vârsta sa înaintată, personajul mă obliga la compoziție. Ca actor, aveam nevoie de elemente care să mă ajute să intru în stare. Am găsit într-o cabină o haină neagră și mi-am pus niște mănuși, lucru care m-a stimulat. Harag m-a rugat să păstrez aceste detalii de îmbrăcăminte, le-a considerat sugestive. Mi-a cerut să nu exagerez mijloacele de a reda bătrânețea, să le folosesc cu economie, cu simplitate, să marchez acest lucru mai ales prin modul de a gândi al eroului, greoi, pe anumite tipare. Considera ritmul lent ca foarte important în crearea personajului. Dorea ca vorbirea lui Firs să sune ciudat, ca dintr-o altă lume. La multe repetiții și-a exprimat dorința să nu particip, ca, la un moment dat, să mă cheme la una dintre repetiții. Indicațiile sale ne-au paralizat pe toți. Mi-a spus să mă duc în spatele scenei, apoi să mă îndrept spre rampă, să cad în genunchi, să bat cât pot de tare cu pumnul în podea și să spun (schimbând puțin replica pe răspunderea lui): «Eu rămân aici». În textul lui Cehov era : «Eu am să mă odihnesc puțin aici.» Am înțeles că îl *învestise* pe Firs cu ultimul său cuvânt, că făcuse din el purtătorul testamentului său artistic. Acest final încununa viziunea spectacolului asupra piesei lui Cehov." Au cuvântul realizatorii spectacolului. *Teatrul*, 7-8/1985. 155.

79 „Firs-Aurel Ștefănescu [...] schimbă semnificația simbolică a *Livezii*, depășește total condiția momentului istoric real al piesei, devine shakespearian un simbol general al teatrului și al histrionului și, în special, un simbol al lui Gheorghe Harag: când livada e nimicită, când uriașul orizont spațial al lui Romulus Feneș se prăbușește anulându-se, Firs-Aurel Ștefănescu, uitat de toată lumea în scena pustie în care viețuiesc scheletele metalice și pendulează cabluri de sfori, are tăria să se prăbușească el însuși sub povara mesajului lui Harag." Horia Horșia: Cronica spectacolului *Livada*... sau mesajul lui Harag. *Teatrul azi*, 10-11/2000. 38.

80 Cornel Răileanu: „Iașa este în concepția regizorului un tip fără scrupule, fără urmă de sensibilitate, mult mai periculos decât Lopahin (pe care sufletul de mujic îl face să aibă o oarecare compasiune și înțelegere pentru stăpânii livezii)." Au cuvântul realizatorii spectacolului. *Teatrul*, 7-8/1985. 153.

81 „În Iașa, Cornel Răileanu compune portretul memorabil al slugii servile și obraznice, lipsite de scrupule." Dinu Kivu: *Livada cu vișini*. *Contemporanul*, 21 iunie 1985. 11.

82 Conform amintirilor lui Gingulescu: „M-am zbătut, am căutat, am înțeles că îl vrea pe Gaev un mare naiv, un inconștient ce duce o existență inutilă fără să-și dea seama de ceva, un tip ridicol, dar în același timp înduioșător în zbaterea lui care nu duce nicăieri, un om dezarmat; uneori crede că are soluțiile, deși sunt pur fanteziste, și renunță repede, realizând că e infirm în fața complicațiilor realității". Au cuvântul realizatorii spectacolului. *Teatrul*, 7-8/1985. 151.

83 „Mihai Gingulescu face una dintre cele mai bune creații ale sale în Gaev, gesticulația bogată, ca și verbozitatea, punând în lumină, fără echivoc, o găunoșenie mândră de sine, ca de un blazon

Călătorului prin distribuirea în rol a unuia dintre cei mai importanți actori ai trupei, Constantin Săsăreanu. Bărbatul elegant, matur, cu barbă căruntă, corpolent, pășește pe scenă din sală, unde recitase din Esenin, apoi își pune pălăria pe jos și, încrezător în sine, ca cineva care merită pe drept plata pentru prestația sa, așteaptă banii. După ce aproape toată lumea a făcut o donație, iese prin spatele scenei.[84] Trofimov (Cornel Popescu) poartă ochelari și o eșarfă albă, lungă, în jurul gâtului. (IMAGINEA G) Se comportă arțăgos și ține în mâini o carte diferită în fiecare act.[85] Interpretat de Marinela Popescu, personajul Varia devine semnificativ. În actul I, ca și copiii, se ascunde sub pătură cu Ania ca să bârfească, iar în actul IV, în episodul stângacei și nereușitei cereri în căsătorie, portretizează singurătatea fetei bătrâne (Varia și Lopahin reușesc o strângere de mână ezitantă, dar niciunul dintre ei nu este capabil să facă mai mult pentru relația lor).[86]

Scenografia și sunetul

Începând din 1985, cu spectacolul *Özönvíz előtt* [Înainte de potop], care a marcat reînnoirea limbajului său teatral, producțiile lui György Harag au fost caracterizate de o intensificare a rolului vizualului. Distinși scenografi români și maghiari (Florica Mălureanu, Zsolt Kölönte, László Tóth, Doina Levința, Anna Kelemen Tamás) i-au devenit parteneri de creație. Regizorul i-a încredințat scenografia lui Romulus

de noblețe. Senilitatea precoce a personajului, inutilitatea lui zgomotoasă, de un haz tâmp, cu accese isteroide, sunt jucate în nuanțe bogate și precise, constituindu-se într-un pregnant portret social, dintre cele mai edificatoare." Victor Parhon: op. cit. 101.

84 „«[U]n trecător» […], apariție fulgurantă, perfect integrată atmosferei și singurul rol cu text completat de regizor, prin recitarea atât de sugestivă […] a versurilor lui Esenin, un rol episodic, important însă prin funcția sa simbolică, exprimând condiția și destinul histrionului." Horia Horșia: op. cit. 37.

85 „Dominanța acestei agitații sterile este inconștiența: înduioșătoare, de obicei, dar și ridicolă, la limita supremă a «formei fără fond», cum este în cazul lui Trofimov («student»), la care discrepanța între intenția afirmată în fraze răsunătoare și neputința lui funciară se desenează în culorile stridente ale nonsensului. În acest univers, violent contrastant, comedia devine nu doar melancolică și înfiorată (ca la Pintilie), ci definitiv tragică. […] Trofimov, datorită lui Cornel Popescu, este un amestec incredibil (jucat însă cu o convingere absolută) de candoare vecină cu stupiditatea și impulsuri înalte, frânte sterp, fără rost." Dinu Kivu: op. cit. 11.

86 „Harag a compus o scenă mută, de o deosebită plasticitate, pentru personajul Varia. După dezlănțuirea furioasă și neputincioasă împotriva lui Liubov Andreevna, care dăduse un ban de aur actorului-trecător, Varia rămâne singură. În șaretă, furată de gânduri, într-o stare melancolică, se leagănă ușor. Harag a dat prin această imagine expresie tragică visului ei de-o viață, și care nu va fi hărăzit să se împlinească, de a avea o familie. […] Cea mai dureroasă relație din piesă este cea dintre Varia și Lopahin. Ea culminează în ultimul act, când are loc «cererea în căsătorie». Harag a cerut ca «celelalte personaje să plece în fundul scenei și să-i lase pe eroi în această penibilă situație». Scena trebuia să fie un summum al non-comunicării. Această omenească neputință de a se întâlni, când ei, de fapt, se privesc, se caută, chiar seamănă! Pe plan sentimental, conexiunile sunt perfecte, în plan real, ele nu se pot stabili." Au cuvântul realizatorii spectacolului. *Teatrul*, 7-8/1985. 154.

Feneș, pe atunci director și artist plastic al teatrului din Târgu Mureș. Harag avea o concepție clară despre ce trebuie să sugereze universul vizual al spectacolului, dar aștepta concretizarea ideii de la Feneș.[87] Schițele anunțaseră deja intenția de respingere a scenografiei naturaliste și crearea unui spațiu simbolic ca mediu în care interpretarea regizorală să își poată găsi împlinirea.[88] În această concepție, lumina și culoarea au jucat un rol esențial.[89] Scenografia finalizată nu numai că a oferit un cadru pentru desfășurarea acțiunii (IMAGINEA H), ci a avut și o contribuție esențială la interpretarea operei.[90]

87 „Gheorghe Harag m-a îndemnat să inventez un spațiu-metaforă, dinamic, care să scoată reprezentația din interioare și care să imprime evenimentelor o anumită tensiune dramatică. Descrierea livezii am luat-o nu din indicațiile de decor, ci din spiritul operei lui Cehov, din discuțiile personajelor.” Ibid. 147.

88 „I-am prezentat lui Harag o machetă în care am mototolit o hârtie mare, sugerând posibilitatea realizării unui spațiu adânc, amplu, în stare să comunice senzația a ceva vegetal, viu, menit să moară odată cu distrugerea livezii din ordinul lui Lopahin, noul stăpân. Harag a fost entuziasmat de propunere.” Ibid. 147.

89 „Prin iluminarea fundalului apare soarele. Acest element subliniază faptul că ne aflăm în natură. Este un detaliu plastic care imprimă acțiunii tensiune cosmică, situând-o totodată în cadrul eternului uman. [...] Există o voită orchestrație cromatică a spectacolului. La început domină costumele de călătorie colorate – se vine de la Paris; în actul II are loc o transfigurare spre alburi, doar cu o pată de negru marcată de trecerea artistului rătăcitor; actul III debutează într-o lumină de clarobscur care se accentuează spre actul IV, până la acel contre-jour sugerând ultima înflorire de o clipă a livezii cu vișini. Urmează momentul culminant: prăbușirea decorului, prin care livada se dovedește o uriașă zdreanță.” Ibid.

90 „Decorul nu denotă o locație anume, nici camera copiilor, nici restul casei, nici livada cu vișini, nici câmpul cu ruinele sale în descompunere nu apar în realitatea lor naturalistă sau realistă. Spectacolul are loc într-un «tub» cavernos de douăzeci și cinci de metri lungime, realizat dintr-o țesătură translucidă, care se îngustează ca o pâlnie spre partea din spate. Acest spațiu abstract poate fi străbătut de o lumină opalescentă împrăștiată prin țesătură, creând pe scenă o atmosferă stranie, misterioasă, reală și onirică în același timp. Pereții decorului nu sunt doar transparenți, ci și «permeabili»; nu au contururi definite, ceea ce face ca relația dintre interior și exterior să fie incertă, învăluind personajele într-un mediu care pare moale și protector, dar și indescifrabil. Spațiul este rearanjat de două ori de regizor și scenograf: la începutul spectacolului, deschiderea scenei este acoperită de o cortină cusută din mai multe perdele mici din dantelă de diferite stiluri și modele, iar apoi același perete de perdele împarte spațiul în două în adâncime, cam la mijlocul scenei, în actul al III-lea. Costumele personajelor sunt realizate dintr-un material ciudat: par a fi catifelate la atingere, dar, de fapt, sunt oarecum rigide, adică hainele sunt atât confortabile, cât și incomode, exprimând dualitatea emoțională și comportamentală a personajelor. Croiala și stilul hainelor sunt atemporale.” Nánay István: *Cseresznyéskert*... 16. „Și costumele sunt terne, în culori șterse; rochiile au desene florale ofilite. Eleganța lui Epihodov, scorțoasă, e de fante îmbrăcat ca un manechin într-o vitrină.” Valentin Silvestru: op. cit. 16. „[A]ctorii par a descinde din picturile flamande de gen, cu grația desenului și claritatea culorilor lui Ingres, și par a se grupa și regrupa în compoziții de ansamblu (scenele din livadă cu/sau fără sau lângă șaretă, scenele balului, momentul plecării ș.a.), care amintesc reguli de organizare compozițională ale frescelor din stanzele lui Rafael. Iar grupul Charlotta – Varia – Ania, costumate la bal în arlechini, descinde, evident, din pictura pe teme similare a perioadelor albastră și roz ale lui Picasso.” Horia Horșia: op. cit. 36. „E incomod de acceptat, pe cât este și greu de tăgăduit, că scenografia lui Romulus Feneș pentru spectacolul regretatului Gheorghe Harag constituie cea mai modernă viziune asupra textului până în clipa de față. [...] Față de această mare scenografie, toate reîntoarcerile la ilustrația topografică – și se pare că în multe teatre din lume aceasta e solu-

Pentru Harag, nu doar dimensiunea vizuală, ci și muzica reprezenta un mijloc important de exprimare artistică. Muzica pentru *Livada de vișini* a fost compusă de Tibor Fátyol, care și-a amintit mai târziu de colaborarea cu regizorul.[91] Cronicile vremii fac doar referiri vagi la rolul muzicii.[92] În 2021 însă, Csaba Boros a ales muzica lui Tibor Fátyol și relația acesteia cu regia lui Harag ca subiect al cercetării sale.[93]

Istoria efectelor spectacolului

György Harag nu a mai putut fi prezent la premieră. Spectacolul a fost finalizat de Gábor Tompa, care, în multe privințe, poate fi considerat un discipol al său și care a fost chiar de timpuriu considerat astfel de mai mulți critici (printre care Lajos Kántor și Mária Kacsir).[94] Pe baza viziunii și a instrucțiunilor lui Harag, Tompa a făcut

ția cea mai frecventă – au inevitabila tristețe a precarității de intenție și sens." Paul Cornel Chitic: A cui o fi livada? *Teatrul*, 5/1988. 77.

91 „De la bun început Gheorghe Harag n-a acceptat ideea de ilustrație muzicală la spectacolul *Livada cu vișini*, dorind o muzică originală. [...] Am ținut mult, recitind piesa lui Cehov, la indicațiile autorului: trei viori, un violoncel și un flaut. Ideea mea era ca instrumentele acestea să fie, dar numărul lor să fie dublat. [...] Scheletul muzical al spectacolului odată construit, năștea în repetiții noi idei. Harag dorea ca muzica să intre în dialog cu cuvântul cehovian, să accentueze sensurile tragice ale comediei, învăluindu-le de la primele acorduri, deschizând parcă niște căi de acces într-un spațiu imens. Melodia principală se reia la începutul fiecărui act, având acest rol, de poartă de intrare într-o lume bântuită de seisme, în funcție de aceste melodii, regizorul a schimbat de mai multe ori mișcarea. Așa s-a întâmplat cu scena balului din actul al III-lea. Aveam pentru final șase variante de muzică. I-am propus regizorului un mixaj din murmur de pădure, lovituri de topor și o melodie obsedantă." Au cuvântul realizatorii spectacolului. *Teatrul*, 7-8/1985. 148.

92 „Și muzica – molcomă, cu iz vechi, cântată parcă de pianole, în racursiuri melodice sugerând un timp revolut și în tonalități vesperale, apăsătoare, sau de joc pierit, la un bal cu mascați sleiți, partitură complexă, compusă cu rafinament de Tibor Fátyol, nici ilustrație și nici comentariu, ci prelungire a vorbelor și atitudinilor – își are contribuția ei la conturarea mediului sufletesc degradat de paseism și opacitate mentală." Valentin Silvestru: op. cit. 16.

93 „În producția românească din 1985, când începe spectacolul, îl vedem doar pe Lopahin venind încet în fața cortinei de catifea bogat decorate [...]; se uită în jur, pipăie perdeaua de catifea ca și cum i-ar evalua valoarea. [...] Ultimul său gest este întrerupt de două note prelungi. [...] Ca răspuns la gestul lui Lopahin, se aude tema principală a muzicii spectacolului. Piesa muzicală rezumă și introduce etapele spectacolului prin abstractizarea structurii lingvistice și a materialului tematic al muzicii. Ea evocă adâncimile pe care spațiul lui Feneș le înfățișează vizual și, chiar dacă în momentul în care începe, tunelul timpului nu este încă vizibil, cu atmosfera sa de plutire între viață și moarte, se armonizează cu mișcarea lentă a cortinei care se ridică. Mesajul muzicii lui Tibor Fátyol, care poartă în sine ideea spectacolului, poate fi perceput și în alegerea tonalității. Centrele tonale ale temei principale sunt tonalitățile opuse do diez minor și sol major. Cele mai multe dintre lucrările în do diez minor sunt manifeste creative legate de moarte sau de experiențe apropiate de moarte, spre deosebire de sol major, a cărui abordare afectivă este asociată cu experiența senzuală a plăcerii." Boros Csaba: Harag György *Cseresznyéskert*-rendezéseinek hangzó költészete. *Korunk*, 9/2022. 15-16. Mai pe larg: Boros Csaba: *A zene Harag György színházában – hermeneutikai megközelítés.* Teză de doctorat, Universitatea de Arte din Târgu Mureș, 2021.

94 „Continuarea, păstrarea echipei consacrate, depinde în mare măsură de regizorul succesor. Gábor Tompa, după cum arată semnele de până acum, este conștient de responsabilitatea sa. Din feri-

ultimele retușuri: a montat și a iluminat scenele pe care Harag le repetase cu actorii în decorul finalizat târziu. György Harag s-a stins din viață în 10 iulie 1985. În ziua înmormântării sale s-a jucat *Livada de vișini*.[95] Producția a rămas în program și în stagiunile următoare, doar figuranții care jucau rolul servitorilor, pe care Harag însuși îi selectase dintre candidați, au fost înlocuiți după un an de conducere (pe motiv de reducere a costurilor), cu actorii mai rar distribuiți ai teatrului. Producția lui György Harag a câștigat premiile ATM (Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică) pentru cel mai bun spectacol și cea mai bună scenografie în 1985.[96] Producția a fost jucată și la București, în 1987.[97] Numeroși reprezentanți de seamă ai teatrelor maghiare și românești, chiar și cei care nu mai văzuseră niciun spectacol de Harag, au vorbit în unanimitate pe un ton entuziast și emoționat despre ultima sa montare, luându-și un ultim rămas-bun de la el.[98] Spectacolul a fost înregistrat de

cire însă, el nu dorește să «conserve», ci să găsească o cale proprie – în spiritul reprezentat constant de György Harag în ultimul deceniu și jumătate din viața sa." Kántor Lajos: Művek és emberek. Romániai szemle III. *Jelenkor*, 5/1986. 468. „În București, la Teatrul Bulandra, în timpul repetițiilor pentru *Ivan Vasilievici* de Bulgakov, în regia foarte tânărului pe atunci Tompa, Gábor a rupt deodată tăcerea în spatele meu, în sala întunecată, și a anunțat vestea cea bună cu ochii sclipitori: «A venit Gyuri!» A fost cu mulți ani în urmă, dar am reținut acest amănunt foarte important; m-am putut convinge atunci cu ochii mei și m-a liniștit, ca să spun așa, emoțional, că opera lui György Harag va fi dusă mai departe." Kacsir Mária: A kor, melyben rendezett… *A Hét*, 23 iunie 1995. 7.

95 „Seara 13 iulie. Secția română își ia rămas-bun. Și o face cu ultima producție a lui György Harag, spectacolul de închidere a stagiunii, *Livada de vișini*. Un om, un mare artist, confruntat cu moartea, formulează din nou esența Vieții. Ceea ce știe el despre Viață și ceea ce Viața a însemnat pentru el personal. El însuși nu a mai apucat să vadă Întregul, opera finalizată pe care o visase pentru scenă. În foaier, fotografia sa cu panglică neagră. […] Un frumos gest de omagiu: trupa română în fața cortinei. Vorbește directorul Romulus Feneș. […] Varia (sau încă Marinela Popescu) plânge. Și, timp de un minut, publicul se ridică în picioare. Pentru ca, după ultimul rămas-bun, să înceapă jocul mai deplin, mai adevărat decât viața." A. Szabó Magda: op. cit. 88.

96 *Teatrul*, 3/1986. 7.

97 *Teatrul*, 10/1987. 86.

98 „Aveam deja nevoie, aveam mare nevoie de această *Livadă de vișini* la Târgu Mureș! Iar trupa a dovedit că este capabilă să ofere o experiență demnă de prestigiul Teatrului Național și de așteptările publicului crescut cu marile spectacole de altădată. Fie ca această producție să reprezinte un punct de referință care să stimuleze ambele trupe să fie mai exigente și să își judece riguros activitatea!" Jánosházy György: op. cit. 7. „O femeie, singură, într-o șaretă. O femeie înhămată între hulube, mișcând șareta, în cerc. Geometrie a mișcării. Geometrie a spațiului și a mulțimii compusă, geometric, în spațiu. Zbor. Două păsări într-un dans eliberator. Stol gata pentru ultima plecare. […] Înțelegeam sensul cehovian al cuvîntului «grație» – «cel mai mic număr de mișcări pentru a îndeplini o acțiune». Harag calculase numărul strict, exact al mișcărilor necesare pentru a traduce un gând. Harag scrisese un eseu lapidar, economic, folosind materia fluidă a mișcării până la perfecta ei economie. Harag scrisese, pentru ochii noștri, un eseu pentru Cehov, despre el însuși, despre condiția artistului, despre condiția umană. Harag ne vorbea, în imagini, despre Timp, despre Viață, despre Moarte." Cătălina Buzoianu: O simfonie a mișcării în spațiul scenic. „Livada cu vișini". *Steaua roșie*, 12 iulie 1986. 3. „Extraordinar, este un cuvânt care se întrebuințează automat, obligatoriu […]. Extraordinar, pentru că în el trăiește, există continuu acea stare de grație în care teatrul își alcătuiește magic o viață a sa proprie, fascinantă, independentă de viața noastră cea de toate zilele dar născută totuși din ea, o viață alcătuită din esențe dar și din nuanțe inefabile, o viață în care nici o clipă nu se petrece în afara unei emoții aparte, incon-

Televiziunea Română.[99] După premiera de la Târgu Mureș, prima punere în scenă a *Livezii de vișini* a fost realizată de Teatrul Nottara din București în 1988, de Dominic Dembinski, dar, după Harag, această producție nu a mai putut avea nicio forță revelatoare.[100] Din 1985, *Livada de vișini* a avut șapte premiere în teatrele maghiare din România, dar niciuna nu a fost regizată de un regizor maghiar din România.[101] Pentru regizorii socializați în tradiția teatrului maghiar din România, spectacolul lui Harag reprezintă un model inevitabil atât din punctul de vedere al nivelului calitativ, cât și al interpretării și al soluțiilor regizorale. Deși este o producție de limbă română, *Livada de vișini* rămâne până azi, patru decenii mai târziu, o icoană a teatrului maghiar din România, iar regizorii maghiari din România ar putea aborda teatrul lui Cehov numai distrugând această icoană. Faptul că nu o fac dovedește tocmai că teatrul regizoral maghiar din Transilvania se trage din mantaua lui Harag – și nu a ieșit încă din umbra lui.

Livada de vișini este un rezumat a tot ceea ce a caracterizat arta lui György Harag ca regizor. În teatrul maghiar din România, György Harag a fost aproape singurul reprezentant al procesului de reteatralizare care a început în anii '60 și a reînnoit

fundabile. În această *Livadă cu vișini,* Teatrul se reîntâlnește cu imaginea sa solară, apoteotică. Harag și-a compus spectacolul grav și necruțător." Dinu Kivu: op. cit. 10. „Spectacolul are o valoare antologică pentru istoria montărilor cehoviene de la noi și de aiurea, situându-se totodată la cea mai înaltă cotă valorică a gândirii teatrale românești postbelice, acolo unde Harag va continua să se întâlnească cu Liviu Ciulei și cu Lucian Pintilie." Victor Parhon: op. cit. 101. „[Spectacolul] lui Harag e, dacă mi se admite să forjez acest termen, de o leucocromie tulburătoare. Totul aici, când nu e chiar alb, tinde către alb sau apare în tonuri palide, ca într-un album de fotografii de acum un secol, firește că astfel nuanțele se șterg. Imaginea scenică apare nu ca actuală, ci ca reamintire. [...] Dar această reamintire nu e propriu-zis rememorare, existențele pe care le reprezintă nu sunt de «gradul doi» ori de secundă instanță; ele sunt de primă instanță, adică în mod totuși actual realitatea lor ontologică e de esența amintirii." Alexandru Paleologu: Un tratat de melancolie. *Teatrul azi*, 10-11/2000. 39. „Ultima reprezentație semnată de Gheorghe Harag, *Livada cu vișini*, la Teatrul Național din Târgu Mureș, [...] o montare-eveniment, cu valoare testamentară, care fascinează prin modernitatea și noutatea limbajului regizoral, unul dintre acele «spectacole-locomotivă» – cum le numește Liviu Ciulei – ce trag înainte o mișcare teatrală, la care numeroși și importanți oameni de artă din întreaga țară, scriitori, actori, regizori, scenografi, au venit încă din timpul repetițiilor, într-un adevărat pelerinaj. În fața acestui spectacol născut dintr-un ciudat amestec de viață și ficțiune, de suferință și de bucurie, m-a cutremurat efemeritatea sublimă și tragică a actului teatral." Ludmila Patlanjoglu: Gheorghe Harag. Un mare vrăjitor al scenei, *Gong '86. Almanahul revistei „Teatrul"*, 1986. 121.

99 Arhiva artistică a Teatrului Național Târgu Mureș.

100 "[E] cel puțin o lipsă de tact să-ți propui să joci o piesă clasică de acest calibru după ce ea cunoscuse, cu numai doi-trei ani în urmă, o extraordinară versiune scenică, datorată unui regizor de valoare europeană, ca regretatul Gheorghe Harag. [...] Harag însuși lăsase să treacă vreo douăzeci și ceva de ani între *Livada* sa, de la Târgu Mureș, și cea a lui Pintilie, de la «Bulandra». Oricine ar fi pus în scenă spectacolul în clipa de față se expunea puținătății acelorași șanse." Victor Parhon: Din punctul de vedere al lui Grișa. *Teatrul*, 4/1988. 66.

101 Regizorii spectacolelor fiind ori români, ori străini, ori maghiari din Ungaria sau Serbia: Vlad Mugur (Cluj, 1998); Árpád Árkosi (Satu Mare, 2002); Andreea Vulpe (Târgu Mureș, 2005); Iván Hargitai (Miercurea-Ciuc, 2007); Sándor László (Timișoara, 2010); Sardar Tagirovsky (Sfântu Gheorghe, 2014); Yuri Kordonsky (Cluj, 2021).

teatrul românesc (alături de el, merită menționați Attila Seprődi Kiss, Elemér Kincses și Gábor Tompa). Nu este o coincidență faptul că Harag i-a încredințat lui Gábor Tompa finalizarea spectacolului, acesta fiind legat de respectiva școală românească de regie prin studiile sale din București. Tompa însă nu numai că l-a ajutat pe Harag să termine *Livada de vișini*, ci i-a și succedat ca director al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.[102] De fapt, Gábor Tompa este și cel care, indirect, prin elevii săi (László Bocsárdi, Olga Barabás, István Kövesdy, Attila Keresztes etc.), păstrează încă vie moștenirea artistică a lui György Harag.

102 Gábor Tompa este directorul și regizorul principal al Teatrului Maghiar de Stat Cluj din 1990 până în prezent.



IMAGINEA A: Aurel Ştefănescu (Firs), Vasile Vasiliu (Simeonov-Pişcik), Silvia Ghelan (Ranevskaia), Ion Fiscuteanu (Lopahin), Monica Ristea (Duniaşa). Fotografie: Lili Darabont, Adrian Popescu (1985). Sursa: arhiva artistică a Teatrului Naţional din Târgu Mureş.



IMAGINEA B: Dan Ciobanu (Epihodov) şi ceilalţi. Fotografie: Lili Darabont, Adrian Popescu (1985). Sursa: arhiva artistică a Teatrului Naţional din Târgu Mureş.



IMAGINEA C: Ion Fiscuteanu (Lopahin), Aurel Ștefănescu (Firs), Mihai Gingulescu (Gaev), Silvia Ghelan (Ranevskaia), Cornel Răileanu (Iașa), Cornel Popescu (Trofimov), Marinela Popescu (Varia). Fotografie: Lili Darabont, Adrian Popescu (1985). Sursa: arhiva artistică a Teatrului Național din Târgu Mureș.



IMAGINEA D: Marinela Popescu (Varia), Ion Fiscuteanu (Lopahin). Fotografie: Lili Darabont, Adrian Popescu (1985). Sursa: arhiva artistică a Teatrului Național din Târgu Mureș.



IMAGINEA E: Luminiţa Borta (Ania), Silvia Ghelan (Ranevskaia).
Fotografie: Lili Darabont, Adrian Popescu (1985).
Sursa: arhiva artistică a Teatrului Național din Târgu Mureş.



IMAGINEA F:
Mihai Gingulescu (Gaev),
Aurel Ștefănescu (Firs).
Fotografie: Lili Darabont, Adrian Popescu (1985).
Sursa: arhiva artistică a Teatrului Național din Târgu Mureş.



IMAGINEA G: Cornel Popescu (Trofimov), Marinela Popescu (Varia), Mihai Gingulescu (Gaev), Silvia Ghelan (Ranevskaia), Livia Doljan (Charlotta). Fotografie: Lili Darabont, Adrian Popescu (1985). Sursa: arhiva artistică a Teatrului Național din Târgu Mureș.



IMAGINEA H: Scenografia lui Romulus Feneș pentru primul act. Fotografie: Lili Darabont, Adrian Popescu (1985). Sursa: arhiva artistică a Teatrului Național din Târgu Mureș.

REVOLTA ECLECTISMULUI

Gábor Tompa: *Hamlet,* 1987

▪

RÉKA KINCSES

Prezentat cu doi ani și jumătate înainte de prăbușirea dictaturii, Hamlet *este rezultatul unei întâlniri fortuite între un regizor sensibil și un public tensionat și dornic de schimbare, o adevărată senzație și o adevărată piatră de hotar. Spectacolul de la Cluj se află sub o dublă influență, la intersecția dintre teatrul maghiar și cel românesc. Elementele absurde incluse în spectacol, montajul dintre vechi și nou, eclectismul muzical rimează cu diversitatea stilurilor actorilor. Amestecul de genuri reflectă tranziția sub semnul căreia spectacolul este creat, deoarece, din punctul de vedere al istoriei teatrului, marchează începutul unui proces de modernizare. La toate acestea se adaugă premisa agreată și fixată de colaboratori: doar arta poate salva lumea, iar personajul principal este o metaforă a conștiinței clare și a umanismului care încearcă să supraviețuiască în condițiile opresiunii politice.*

Titlu: Hamlet. *Data premierei:* 23 februarie 1987. *Locul premierei:* Teatrul Maghiar de Stat Cluj. *Regizor:* Tompa Gábor. *Autor:* William Shakespeare. *Traducător:* Arany János. *Scenografie:* T. Th. Ciupe. *Costume:* Dorina Elena Sortan (artist invitat). *Companie:* Teatrul Maghiar de Stat Cluj. *Distribuție:* Keresztes Sándor (Claudius), Héjja Sándor, Zalányi Gyula (invitat) (Hamlet, preluare de rol), Csíky András (Horatio), László Gerő (Polonius), Sata Árpád (Laertes), Ille Ferenc (Voltimand), Jancsó Miklós (Rosencrantz), Nagy Dezső (Guildenstern), Bíró József (Osrick), Bogdán István (Un Gentilom), Bíró Levente (Un Teolog), Ander Zoltán (Marcellus), Schaaser Richárd, Sebesi Karen Attila (Bernardo, rol dublat), Senkálszky Endre (Actor Rege), Adorjáni Zsuzsa (Actor Regină), Ander Zoltán (Lucianus), Sebesi Karen Attila, Barkó György, Farkas Attila, Szőcs Erika (Actori), Barkó György (Bufon I, Gropar I), Adorjáni Zsuzsa (Bufon II, Gropar II), Farkas Ibolya (invitată) (Gertruda), Rekita Rozália (Ofelia), Senkálszky Endre (Duhul tatălui lui Hamlet).

Contextul cultural teatral

În lumea lui Gábor Tompa, așa cum apare în spectacolul *Hamlet* din 1987, teatrul, cultura și gândirea limpede sunt cele capabile să spargă zidul minciunii. Iar Hamlet este „un băiat foarte isteț [...], care a fost deja și la Wittenberg", care deja gândește diferit despre aproape orice față de mediul în care trăiește, dar căruia îi lipsesc mijloacele pentru a se confrunta cu acest mediu până ce întâlnește actorii, altfel spus cultura, care poate fi folosită și ca o armă. Spectacolul se naște din întâlnirea norocoasă dintre un regizor sensibil și un public tensionat și dornic de schimbare și va face senzație.

Toamna anului 1987, Târgu Mureș. În sala de teatru, oamenii se înghesuie claie peste grămadă, stau chiar și pe marginea scenei, pe scări, între rânduri. Spectacolul invitat: *Hamlet* al lui Tompa. Faima spectacolului se răspândise peste tot, toată lumea avea o părere, chiar și cei care nu îl văzuseră. Se spunea că-i „modern" – ceea ce la Târgu Mureș și în alte părți ale Transilvaniei era o piatră de încercare pentru publicul amator de teatru (cel cu abonament), ceva deopotrivă respingător și atrăgător. Dar tinerii, studenții și cinefilii de artă erau dornici de tot ceea ce este câtuși de puțin contemporan, câtuși de puțin „occidental". În „teatrul maghiar din România, care era cu adevărat incapabil să se reînnoiască din propriile resurse",[1] opera lui Tompa, inclusiv *Hamlet*, a reprezentat o piatră de hotar.

Potrivit amintirilor regizorului, „spectacolul a fost interzis în repetate rânduri – rolul principal era jucat de Sándor Héjja, care era pe cale să emigreze în Ungaria la acea vreme, așa că spectacolul a fost oprit de mai multe ori, [...] numele actorilor nu au putut fi scrise în presă [...] –, dar care și așa a avut peste treizeci de reprezentații și care a fost un fel de anticameră a turnurii din '89 [...]. Căci Hamlet a fost un regizor care a descoperit că singurul mijloc de a afla adevărul și de a demasca tirania este teatrul".[2] (IMAGINEA A)

Așadar cenzura se luptă cu spectacolul, neștiind ce să facă cu el. Iar după premieră, teatrul este închis timp de o săptămână din cauza depășirii cotei de energie electrică. Veștile despre numeroasele obstacole în calea probelor și a premierei se răspândesc rapid. Când spectacolul pleacă în turneu, comunitatea maghiară de spectatori de teatru din România este deja în fierbere. Spectacolul este prezentat în total în două orașe: în Miercurea Ciuc și în Târgu Mureș.[3] La Miercurea Ciuc publicul dărâmă ușa, aglomerația este atât de mare încât în loc de trei spectacole trebuie să se joace cinci.[4]

1 Horváth Sz. István: A szóba illesztett cselekvény. Sorok a kolozsvári *Hamlet*ről. *Mozgó Világ*, 9/1987. 96.

2 Mesajul video al lui Gábor Tompa cu ocazia MITEM 2022, 14.02.2022. Sursa: https://www.youtube.com/watch?v=IN5_4s0s3tU (accesat în: 20.12.2023).

3 Interviu cu Gábor Tompa realizat de Emőke Kovács.

4 Ibid.

Și eu sunt acolo, la Târgu Mureș, la vârsta de 15 ani. Afară, dictatura e în toi. Suntem la fel de obișnuiți cu frica constantă ca și cu casele reci și cu problema procurării alimentelor, principala preocupare de zi cu zi. Iată-ne „cu doi ani înainte de schimbarea istorică din '89, într-o țară departe de perestroika și glasnost-ul lui Gorbaciov, sub neclintita, dacă nu chiar mai necruțătoarea dictatură teroristă a lui Ceaușescu".[5] Întrebarea dacă și când va avea loc, în sfârșit, o revoluție și cine va avea curajul să o pornească este prezentă, în formă nerostită, pretutindeni. Ea plutește în aer și în sălile aglomerate ale teatrelor transilvănene, în conștiința sau în subconștientul spectatorilor care dărâmă ușa teatrului.

Hamlet are o lungă tradiție de critică ascunsă a dictaturii. Prima traducere în limba maghiară, semnată de Ferenc Kazinczy, prefigurase deja posibilitatea de interpretare în funcție de contextul și de situația politică ale vremii. Piesa, redescoperită în spiritul romantismului și în perioada luptelor europene pentru libertate, a fost folosită din ce în ce mai mult ca metaforă politică. După Primul Război Mondial, teatrele de frunte ale unei Europe în curs de fragmentare și de reorganizare au folosit-o pentru a exprima mesaje cu încărcătură politică, la fel și mai târziu, în timpul ascensiunii dictaturii lui Hitler în Germania. În 1919, compania maghiară se retrage din teatrul maghiar din Piața Hunyadi (azi Piața Ștefan cel Mare) în timpul piesei *Hamlet* regizate de Jenő Janovics,[6] iar din 1936, ca urmare a slăbirii presiunii datorate Jocurilor Olimpice, teatrele din Germania lui Hitler se umplu și ele de spectacole *Hamlet*. „*Hamlet* este atunci funcțional din toate punctele de vedere. Poate că intenția nu este întotdeauna evidentă pentru public, dar acesta apreciază în mod clar schimbarea de repertoriu."[7]

Tradiția luptelor pentru libertate este continuată în țările ocupate din blocul estic. Hamlet este „buretele [...] care absoarbe imediat toate problemele timpului nostru", scrie Jan Kott în 1964.[8] Astfel, întrebarea legendară „a fi sau a nu fi" începe să însemne, din ce în ce mai mult, „a lupta sau a nu lupta împotriva opresorilor".[9] Din cauza controlului strict al teatrelor naționalizate, dar și datorită reacțiilor entuziaste ale publicului, operele lui Shakespeare devin în mod spontan subversive. În cele trei decenii și jumătate care au urmat spectacolului *Hamlet* de Nikolai Okhlopkov de la Moscova, din 1954, aproape toate montările din Europa de Est au avut ca subiect faptul că „Danemarca" este o închisoare, iar Hamlet reprezintă atât voința, cât și imposibilitatea de a evada. Producția lui Okhlopkov a fost primul *Hamlet* de

5 Darvay Nagy Adrienne: *A kor foglalatjai. Hamlet az ezredfordulón*. Budapesta, Holnap Kiadó, 2006. 44.

6 Cf. Janovics Jenő: Impériumváltás és színházi élet Kolozsváron, 1918-1919. Janovics Jenő visszaemlékezése (részletek). *Korunk*, 12/2018. 79-91.

7 Gerwin Strobl: *Hamlet* in der NS-Zeit. (*Hamlet* auf der Bühne). In: Peter W. Marx (hrsg.): *Hamlet Handbuch. Stoffe, Aneinungen, Deutungen*. Stuttgart – Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2014. 164.

8 Krystyna Kujawińska Courtney – Katarzyna Kwapisz Williams: Central Eastern Europe. (Hamlet als Denkfigur in nationalen und regionalen Diskursen). In: Peter W. Marx (hrsg.): *Hamlet Handbuch. Stoffe, Aneinungen, Deutungen.* Stuttgart – Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2014. 308.

9 Ibid. 307.

după cel de-Al Doilea Război Mondial, montat la Teatrul de Artă din Moscova, la un an după moartea lui Stalin. Spectacolul pune întrebarea: există speranță acum, când dictatorul a murit, este posibilă o viață mai bună, mai umană?

Iar când Peter Brook, în timpul turneului Royal Shakespeare Company în Europa de Est din 1964, a văzut legendarul *Hamlet* al lui László Vámos la Teatrul Madách, cu Miklós Gábor în rolul principal, a spus: „[D]umneavoastră, aici, în Europa Centrală, știți mai bine decât noi, în Anglia, cum era lumea lui Shakespeare. Ați trăit războaie, revoluții și contrarevoluții, lagăre de concentrare, toate formele de distrugere și devastare".[10] Cu toate acestea, în Transilvania, în afară de încercarea lui György Harag din 1959, de la Satu Mare, pe care a numit-o mai târziu „un regretabil pas greșit din tinerețe",[11] nu a existat „nimeni, nici regizor, nici distribuție" care să încerce să pună în scenă *Hamlet*.[12]

Teatrul maghiar din Transilvania nu are o sarcină ușoară, deoarece, pe lângă opresiunea dictaturii comuniste, trebuie să reacționeze și la un alt strat de opresiune, și anume la politica de asimilare a României comuniste în privința naționalităților, deghizată sub masca industrializării și a reformei satelor. Publicul maghiar din România urmărește cu atenție intensă orice metaforă subversivă, percepută sau intenționată, la tot ceea ce privește „cauza comună", pentru că ar avea mare nevoie să o discute, dar nu are cum.

Presa română a vremii l-a lăudat în repetate rânduri pe Gábor Tompa pentru *Hamlet*, așezându-l în aceeași ligă cu tinerii regizori români talentați, absolvenți ai Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale" din București.[13] În același timp însă, aceste texte nu menționează aproape deloc calitățile estetice ale spectacolului și nici nu sunt cronici de teatru propriu-zise, ci mai degrabă texte de propagandă pentru a susține mitul egalității în drepturi a minorităților și pe cel al fraternității. *Scânteia tineretului*, de pildă, după o apreciere de o frază a piesei *Hamlet* a lui Tompa, îl citează pe directorul teatrului clujean, József Kötő, și dă o lungă listă de regizori români, astăzi deja uitați, din repertoriul teatrului maghiar,[14] iar Lajos Létay, redactorul-șef al revistei *Utunk*, nu poate sublinia îndeajuns cât de bine funcționează această conviețuire.[15] În tot acest timp, spre deosebire de texte-

10 Darvay Nagy Adrienne: op. cit. 79.

11 Kacsir Mária: „...látszanak, mert játszhatók". *A Hét*, 19 martie 1987. 6.

12 Ibid.

13 Cf. Ioan Lazăr: Climat sănătos de frățietate și prietenie. *Scânteia tineretului*, 26 februarie 1987. 4; Carolina Ilica: Seară teatrală la Cluj-Napoca. *Scânteia tineretului*, 28 aprilie 1987. 1.

14 Cf. „Anul 1988 a fost deosebit de bogat pentru colectivul teatrului nostru, îmi spunea interlocutorul. Un moment de vîrf al stagiunii l-a constituit premiera piesei *Ifigenia* de Mircea Eliade, în regia tînărului Alexandru Dabija. Am prezentat, de asemenea, un colaj de trei piese foarte apreciat: *Oameni care tac* de Al. Voitin, *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici, *Martorii sînt de față* de Virgil Stoenescu, dramatizarea unui roman de Dinu Săraru. Spectacolul a omagiat împlinirea a 65 de ani de la crearea P.C.R." Ioan Lazăr: op. cit. 4.

15 Cf. „Vreau să accentuez că noi aici, scriitorii români și maghiari, colaborăm și muncim în spirit de prietenie și frățietate. Nu avem nimic secret, nu avem nici un gând ascuns." Ioan Lazăr: *Scînteia tineretului*, 24 aprilie 1987. 2.

le entuziaste ale articolelor, maghiarii din Transilvania pășesc pe un teren minat de traume colective și de probleme nediscutate, între multiple straturi de minciuni. Printre altele, preluarea cu forța a clădirii teatrului din Piața Hunyadi, în 1919, de către puterea română, victorioasă în războiul mondial, este un subiect imposibil de abordat, nu numai în 1987, ci și astăzi. Se vorbește tot mai des despre impunătoarea clădire, cu multă mândrie, dar întotdeauna fără a-i menționa originile.[16] Conștient sau nu, finalul spectacolului din 1987 al lui Tompa rimează cu *Hamlet*-ul lui Jenő Janovics de la Cluj, pus în scenă cu 70 de ani înainte. Marșul trupelor victorioase ale lui Fortinbras a fost omis din spectacolul lui Janovics, pentru că, de fapt, cenzura l-a interzis.[17] Fortinbras nu mai ajunge pe scenă nici la Tompa, ci doar vorbește de pe o înregistrare cu vocea lui László Czikéli, care emigrase deja în Ungaria. Între timp, tensiunea crește, iar maghiarii emigrează în masă, motiv pentru care și distribuția spectacolului se schimbă de mai multe ori. În martie 1989, la abia doi ani de la premiera lui *Hamlet*, izbucnesc ciocniri de stradă sângeroase.

În plină „lipsă de regizori în teatrul maghiar din România",[18] *Hamlet*-ul lui Tompa are puterea unei revelații din mai multe motive, în timp ce, în istoria teatrului, interpretarea piesei prin prisma politicului are o tradiție de cel puțin 150 de ani.

Cronicile maghiare nu fac, pentru că nu pot face, nicio mențiune cu privire la straturile metaforice și la conotațiile politice ale spectacolului. În schimb, se practică marea artă a evitării subiectelor sensibile, amestecată cu concentrarea pe chestiuni pur estetice, teoretice și strict profesionale (cum ar fi dicția lui Gyula Zalányi),[19] sau pe presupusa și reala explorare a „valorilor umane universale". Poate că aceasta din urmă face și ca criticile să pară ciudat de anacronice. E ca și cum timpul s-ar fi oprit pentru maghiarii din România și valorile secolului al XIX-lea ar fi fost singurul punct sigur, pentru că de atunci nu au mai fost decât războaie, pierderi și dictaturi. Astfel, cronicile scriu despre „moralitate", „măreție", „talent", „loialitate față de sine în orice moment", pentru că nu pot articula de ce spectacolul are un efect atât de puternic.[20] Cu toții reușesc să formuleze nimicuri în propoziții pompoase, să trimită mesaje ascunse, să compenseze o conștiință vinovată cu o atitudine intelectuală emfatică.

„Arta trebuie să spună întotdeauna cât este ceasul",[21] declară Gábor Tompa într-un interviu contrastând cu limbajul cronicilor și atingând o notă nouă. Într-o lume a multiplelor opresiuni și constrângeri, pare să apară un artist capabil să depășească granițele anacronismului provincial și să se implice într-o narațiune in-

16 Cf. „Piața Ștefan cel Mare. Clădirea Teatrului Național, cu arhitectură de început de secol; în fața ei, statuia lui Blaga, ca o pavăză." Carolina Ilica: op. cit. 1.

17 Janovics Jenő: *A Hunyadi téri színház.* Cluj-Napoca, Editura Komp-Press – Korunk Baráti Társaság, 2001. 5.

18 Horváth Sz. István: op. cit. 96.

19 Cf. Oláh Tibor: *Hamlet. Vörös Zászló*, 19 septembrie 1987. 3-4.

20 Kántor Lajos: Tükröt tartani. In: Programul spectacolului. 1.

21 Ibid.

ternațională despre modul în care gândim lumea. Acest lucru este posibil poate și pentru că *Hamlet* de la Cluj este creat la intersecția dintre teatrul maghiar și cel românesc, purtând amprenta ambelor direcții, și se află sub această dublă influență. Tompa are legături mai strânse cu Bucureștiul decât alți regizori maghiari din Transilvania deoarece a absolvit universitatea de acolo.

Premiera spectacolului de la Cluj a fost precedată de producția lui Alexandru Tocilescu din 1985, de la Teatrul Bulandra din București. „Vedem fețe *contemporane*, fața mea, fața ta" – scrie András Visky.[22] Dar chiar și astăzi, amintindu-mi de spectacolul lui Tompa, aceasta este cea mai puternică impresie, încă vie în mine, 35 de ani mai târziu: *Hamlet*-ul lui Sándor Héjja și cel al lui Gyula Zalányi chiar sunt chipuri ale prezentului. „Tompa este un adevărat adept al teatrului și al școlii românești de artă teatrală din București",[23] care aduce înnoire, un vânt nou, la fel ca și Hamlet și Horatio, care, întorși acasă ca studenți de la Wittenberg, aduc spiritul Iluminismului într-o dictatură. El aduce de la București, de pildă, dragostea și cunoștințele sale despre teatrul absurdului.[24] Și așa cum Tocilescu se identifică cu Hamlet, la fel face și Tompa.[25] Întunericul, golul, spațiul înălțat, Claudius și Gertruda ca metafore scenice pentru cuplul de dictatori români, Rosencrantz și Guildenstern ca securiști, scena fantomei ca luptă a lui Hamlet cu el însuși, razele de lumină care dibuie în întunericul scenei, groparii-clovni – Tocilescu începe să gândească lumea din jurul său în limbajul lui Hamlet, iar Tompa îi calcă pe urme. S-ar putea spune că vorbesc o limbă similară.

22 Visky András: Hamlet elindul. Kísérlet a Bulandra Színház *Hamlet*-előadásának megértésére. In: Fabiny Tibor, Géher István (ed.): *Új magyar Shakespeare-tár I. Hungarian Studies in Shakespeare*. Budapesta, Societatea Filologică Modernă, 1988. 206.

23 Horváth Sz. István: op. cit. 96.

24 Cf. „Posibilitatea absurdă de a spune adevărul a fost folosită, de exemplu, de teatrul românesc în epoca Ceaușescu pentru a vorbi despre necesitatea ca intelectualii să își asume responsabilitatea, prin ei politica momentului putând fi schimbată. Dinu Cernescu, Alexandru Tocilescu și Gábor Tompa nu puteau spune, punând în scenă *Hamlet* al lui Shakespeare cu elemente absurde, decât că eroul epocii este intelectualul, de la care societatea așteaptă ideile revoluționare care pot transforma sistemul. [...] Tocilescu [...] a căutat să înfățișeze un intelectual responsabil. [...] Putem oare spera la crearea ordinii? – continuă aceeași linie de gândire *Hamlet* [...] al lui Tompa, pentru că o cultură care se opune puterii tiranice este condamnată la moarte. Folosind caracteristicile teatrului absurdului, cu *Hamlet* al lui Shakespeare toți cei trei regizori au reușit să prezinte o imagine a omului care a avertizat publicul că omul nu poate fi un simplu instrument în mâinile puterii și, chiar dacă niciunul dintre ei nu a prevăzut căderea dictatorului în 1989, în comunismul în aparență puternic consolidat, ne-au avertizat că trebuie să ne păstrăm puritatea sufletului hamletian și să îl apărăm în lumea absurdă, dacă e nevoie, chiar cu mijloacele absurdului." Péterfy Orsolya Laura: *Abszurd Shakespeare. A karakterábrázolás változása*. Budapesta, Publio Kiadó, 2021. 144.

25 Cf. „Teatru în teatru. Tocilescu se identifică cu Hamlet." Visky András: op. cit. 207.

Textul dramatic, dramaturgia

Gábor Tompa folosește traducerea maghiară a lui János Arany, cu mici modificări. În această perioadă încă nu lucrează cu un dramaturg de scenă, ci preia și această sarcină și decide singur asupra schimbărilor. Pentru că vorbește bine engleza, poate compara traducerea cu originalul și poate schimba ceea ce consideră a fi „falsă pudoare", fraze învechite și traduceri inexacte. Așa se face că cei doi gropari devin doi clovni, pentru că în engleză erau „two clowns – gravediggers".[26]

Spectacolul începe în jurul orei 18:10 și se termină în jurul orei 23:15. Mai mult de 5 ore cu două pauze. În timpul perioadei de probe din vară nu se face nicio modificare majoră a textului. Fortinbras și anturajul său – de fapt, întregul filon Fortinbras – absentează de la începutul spectacolului, altfel însă regizorul taie texte doar în interiorul scenelor, scurtând monologurile. Tompa discută cu actorii toate tăieturile din text.[27] Textul din exemplarul lui Gyula Zalányi este plin de pasaje tăiate și subliniate, deși primele sunt mult mai puțin frecvente.

Tompa nu citește piesele lui Shakespeare ca pe niște unități de text închise, ci crede că poate descoperi secretul acțiunilor în spatele cuvintelor și vede personajele ca depășindu-se pe ele însele, purtând un conținut metaforic.[28] Potrivit regizorului, există un puternic strat arhetipal al lumii shakespeariene și al personajelor sale, iar „deschiderea" textului către interpretări multiple îl asociază cel mai îndeaproape cu mitologia, având în vedere și faptul că ne aflăm cu mult înainte de nașterea psihologiei ca știință și ca viziune asupra lumii, când oamenii credeau în fantome și vorbeau despre psihicul uman în limbajul religiei, al mitului, al filozofiei și al alchimiei. Dar și înțelegerea lui Shakespeare asupra sufletului uman se struc-

26 Interviu cu Gábor Tompa realizat de Emőke Kovács.

27 Interviu cu Gyula Zalányi realizat de Réka Kincses, 16.01.2022.

28 „Modernitatea lui Shakespeare este foarte evidentă pentru mine. Aș menționa două lucruri esențiale. Unu, ca să-l citez pe Umberto Eco: el este primul creator de opere «deschise» cu adevărat majore. Aproape toate dramele sale sunt structuri care trebuie descifrate, care nu pot fi deblocate decât cu un fel de cheie. Chiar și mai puternic este la Shakespeare teatrul ca model al lumii, ca viziune asupra lumii. Teatrul ca model al societății. [...] Deschiderea înseamnă, de asemenea, că opera nu rămâne la nivelul simplei ficțiuni, nu moralizează, nu este scrisă doar de dragul poveștii. Se știe, de asemenea, că își împrumuta liber poveștile. De fapt, acestea sunt doar pretexte, pseudopovești. [...] Deși textul este baza dramei, textul este doar o parte a setului de instrumente teatrale, precum recuzita sau mimica. Miezul acțiunii dramatice se află în spatele cuvintelor. Întrebarea-cheie este descifrarea identității personajelor. Fiecare personaj depășește soarta umană individuală. Înseamnă mai mult, cuprinde mai mult în sine. Partea cea mai importantă a repetițiilor constă în a clarifica faptul că personajele nu joacă doar destine individuale, ci reprezintă și metafore și simboluri cu bogate semnificații filozofice. Bineînțeles, simbolurile au un strat denotativ și unul conotativ. Simbolurile se exprimă în personaje și destine umane concrete. [...] Dar personajele shakespeariene nu pot fi catalogate și etichetate nici din punct de vedere psihologic, nici din punct de vedere social. Sunt învăluite în mister, într-o ceață baladescă. Hamlet este unul dintre cele mai tipice exemple în acest sens." Saszet Géza: A megálmodott színház. Beszélgetés Tompa Gáborral, a kolozsvári *Hamlet* rendezőjével. *Színház*, 7/1987. 36.

turează diferit de cea a omului modern. Preștiințificul lasă loc misterului: existența este enigmatică, iar acest lucru rămâne așa chiar dacă Hamlet, în această producție, în conformitate cu tradițiile est-europene, este în primul rând o metaforă a unei conștiințe clare și a umanismului care încearcă să supraviețuiască în condiții de represiune politică. Desigur, respectarea textului original înseamnă, într-o anumită măsură, și păstrarea misterului, parte intrinsecă a limbii lui Shakespeare și a traducerii lui Arany.

Regia

Hamlet ezită, se îndoiește, stă. Parcă nu s-ar afla pe o scenă. Pe alocuri vorbește ca un civil. Nu prea s-a văzut așa ceva pe scenele maghiare din România. Hamlet este un om, unul dintre noi. Gábor Tompa îl compară pe poet cu Hamlet în volumul comemorativ Domokos Szilágyi. Din lectura citatului se conturează cu precizie și imaginea despre Hamlet a regiei sale: „El a fost prințul poeziei noastre, un Hamlet cu o viziune gnostică, care a trăit în perspectiva morții și a gândit viața din perspectiva morții. Și ceea ce pentru mine îl aseamănă cel mai mult cu Hamlet: conștiința tragică de sine. O conștiință care își asumă pe deplin misiunea, care se îndoiește rațional, care se străduiește să-și mențină echilibrul spiritual (deși mai târziu îl pierde!), care își concentrează toate resursele personale asupra sarcinilor sale: o conștiință tragică, bazată pe o filozofie sceptică, naturalistă, umanistă, cu un profund conținut etic. Iar conștiința tragică este și conștientizarea caracterului problematic al situației umane, a inevitabilității confruntării cu moartea, a riscului luptei.”[29]

Spectacolul începe ca o repetiție. „Gărzile, cu cești de cafea și cu textul în mâini, «repetă împreună» replicile”,[30] apoi, spre al patrulea minut al spectacolului, se aude Pink Floyd („Is there anybody out there?”),[31] apare Horatio și „repetiția se transformă într-o situație dramatică”.[32] Aceasta este muzica pe care o ascultau tinerii visând la revoluție în 1987, în blocurile neîncălzite. Este totodată ceva cu totul neașteptat: muzică contemporană pe scenă. Tompa se adresează astfel și tinerilor, progresiștilor ascunși, celor care tânjesc după o lume modernă, liberă: pentru o clipă ne întâlnim cu prezentul de care ne desparte Cortina de Fier. Apoi apare Gyula Zalányi în rolul lui Hamlet, într-un pulover negru și blugi – aproape ca un omagiu adus lui Vladimir Vîsoțki, celebrul Hamlet al lui Liubimov, sau ca un existențialist parizian. Este alter egoul regizorului, al lui Tompa. Studentul de la Wittenberg care se întoarce acasă, într-o Danemarcă mult mai închisă, medievală, neatinsă încă de

29 Tompa Gábor: *A késdöfés gyöngédsége*. Cluj-Napoca, Editura Komp-Press – Korunk Baráti Társaság, 1995. 107.
30 Darvay Nagy Adrienne: op. cit. 43.
31 Pink Floyd: *The Wall*, album de studio, 30 noiembrie 1979.
32 Darvay Nagy Adrienne: op. cit. 43.

vântul reînnoirii intelectuale. Un intelectual „occidental" pierdut în provincia orientală și aproape un topos: „migdalul transdanubian".[33] Se deschide un câmp larg de asociații, se întrezăresc străzile luminate ale metropolelor europene, terasele cafenelelor pariziene, unde oameni fericiți pot filozofa liber despre marile întrebări ale vieții – dar numai pentru o clipă, căci imediat întunericul preia controlul și domină practic pe această scenă, ca și peste țară, fizic și psihic. În acest întuneric, raze de lumină caută prin spațiu, Hamlet este cercetat și urmărit, iar la rândul său, și el caută o cale de ieșire și o soluție, fiind din ce în ce mai încurcat în țesătura densă a intrigilor, a răzbunării și a minciunilor. Lumina încearcă să învingă întunericul, dar „rămâne în minoritate".

Ritmul spectacolului este rapid și energic, totuși există timp suficient pentru fiecare stare și schimbare de stare, și, dacă este necesar, și pentru tăcere. Scenele mai degrabă se desfășoară, se întâmplă pe scenă, în loc să fie jucate, iar schimbările de scenă sunt însoțite de muzică sau de efecte sonore. Tompa folosește o mare varietate de muzică: Pink Floyd, Dire Straits, Laurie Anderson, amestecate cu muzica din *Cabaret* și piese clasice pentru pian. Eclectismul muzicii, amestecul de vechi și nou rimează cu diversitatea stilurilor actoricești: amestecul de genuri (scena capcanei de șoareci, de exemplu, este o pantomimă absurdă, dar are și burlesc și alte elemente de teatru absurd), reflectă tranziția în care se creează spectacolul, întrucât, din punct de vedere istoric, marchează începutul unui proces de modernizare în teatrul maghiar din România.[34] În timp ce postmodernismul domină deja în Occident și metanarațiunile se dezintegrează, noi ar trebui să credem orbește socialismul unic și adevărat. Conștient sau nu, chiar și eclectismul este un fel de rebeliune, iar o recenzie vorbește în mod special despre spiritul de avangardă teatrală al spectacolului.[35]

Pe scenă, adesea cineva stă la mijloc: Gertruda între Hamlet și Claudius, Polonius între Hamlet și Ofelia, Hamlet îmbrățișat din față și din spate de mama și de tatăl său vitreg. (IMAGINEA B) Situații de decizie. Tranziții. Aproape toate personajele sunt prinse între doi poli și fiecare trebuie să facă o alegere. Întâlnirea lui Hamlet cu fantoma tatălui său este intimă și personală, luminată de un singur reflector pe scena întunecată. Nu este nimic amenințător în această întâlnire, ci mai degrabă tandrețe: ceea ce vedem este un spirit umanist. Un tată de azi, ce reprezintă o autoritate în așa fel încât își tratează fiul ca pe un egal. Cei doi stau pe un pat și totul

33 Poemul lui Janus Pannonius, 1466.

34 Amestecul de genuri este menționat în mai multe recenzii: „În această tragedie se amestecă trei elemente. În primul rând, să menționăm «antidotul» cu ajutorul căruia tânărul regizor previne melodrama și face oroarea mai suportabilă [...]. Acest antidot este bufonada. Și tocmai cu asta îi șochează Gábor Tompa pe spectatorii mai în vârstă." Marosi Péter: Játék játszhatatlannal. *Utunk*, 14/1987. 7. „[D]e la cabaret la pantomimă (de exemplu, scena capcanei de șoareci), la marionete (doi «gropari» imită o decapitare cu păpuși înainte de marele monolog al lui Hamlet), dar și marii guru ai teatrului din secolul XX își fac simțită influența. Brecht, și chiar Artaud, se numără printre cei citați, după ce Ofelia – interpretată de înalta și atrăgătoarea Rozália Rekita –, înnebunită, în locul unui buchet de flori, rupe o păpușă în bucăți și îi împarte membrele." Darvay Nagy Adrienne: op. cit. 43.

35 Kacsir Mária: op. cit. 6.

ar putea fi și visul lui Hamlet sau canapeaua sa psihanalitică, „canapeaua de examinare".[36] Mai târziu, situația se repetă când Gertruda își cheamă fiul și îl primește pe Hamlet întinsă pe canapea, într-o rochie de seară. Fantoma, care poartă o mască Shakespeare, își îmbrățișează fiul. (IMAGINEA C) Această moștenire este cea pe care Hamlet trebuie să o contrapună libidoului și poftei de putere reprezentate de Claudius, interpretat de Sándor Keresztes, care își trăiește viața sfâșiat între înrăire și conștiința vinovată.[37]

„Ca de obicei, imaginația regizorală a lui Gábor Tompa funcționează cel mai bine în formularea vizuală a scenelor."[38] Trupa intră pe muzica piesei *Cabaret* – o altă trimitere la o epocă în care umanismul încearcă să supraviețuiască inumanului –, cu Chaplin ca unul dintre personaje și cu Shakespeare, fiind și fantoma tatălui lui Hamlet, în ipostaza Actorului Rege. Iată așadar două figuri emblematice ale umanismului european. Hamlet este „un adevărat om de teatru, care reunește în persoana sa regizorul și actorul. Asistenții, recuziterii, coordonatorii de scenă, personajele din scena capcanei de șoareci și groparii sunt clovnii care, ca niște vagabonzi în fugă, cară permanent o ladă imensă."[39] Spectatorii stau pe perne, așteptând spectacolul. Cuplul regal apare pe platformă și este întâmpinat de aplauze ritmice; supușii bat din palme așa cum fuseseră antrenați. Regina și regele poartă un imens costum baroc comun, care ar putea fi o mare pătură sau un sac comun – o ușoară aluzie la *Hamlet*-ul lui Craig. Partea superioară a corpului reginei are sânii ascuțiți, goi, în loc de rochie – o preluare din *Hamlet*-ul lui Zadek, realizat cu zece ani înainte. Sub haina comună, rivalul ucigaș se ascunde nevăzut și va ieși de aici pentru a-l distruge pe regele care nu bănuiește nimic, cu otravă picurată în ureche: o pantomimă absurdă și o fuziune între amor și crimă. Când regina se întoarce cu spatele după crimă, vedem că și ea este pe jumătate goală în spate, cu fesele la vedere sub crinolină. (IMAGINEA D)

36 Ibid. 5.

37 „Distribuția spectacolului este interesantă prin faptul că Hamlet este interpretat de Sándor Héjja, în timp ce Sándor Keresztes, care este mult mai tânăr decât el, îl joacă pe Claudius. Hamlet este așadar mult mai în vârstă decât Claudius, tatăl său vitreg. Acest lucru accentuează ruptura în ordinea naturală a succesiunii, în timp ce și habitusul artistic al celor doi actori creează un contrast deosebit de puternic între cele două personaje. Héjja îl înfățișează pe Hamlet ca îndurerat, dezamăgit, amărât, cu o profunzime cu totul specială. Este un Hamlet perfect conștient că tot ceea ce a făcut este complet inutil, că nimic nu se va schimba în jurul său. Cu toate acestea, trebuie să acționeze. Chiar dacă este convins că destinul său nu este de a face dreptate cu sabia, ci de a pune în scenă un spectacol care să țină o oglindă naturii. Și și-a împlinit destinul, dar trebuie să facă parte și din acea avalanșă de circumstanțe care este atât de străină naturii sale. Ceea ce conferă o tensiune specială interpretării lui Héjja este faptul că, în contrast cu pasiunea discursului său, mișcările lui sunt parcimonioase, sugerând autodisciplină, permițându-i puține mișcări și gesturi. De aceea, atunci când furia reprimată apare în mișcările sale, figura prințului devine brusc înspăimântător de puternică. Dar și mai elocventă în *Hamlet*-ul lui Gábor Tompa este exagerarea psihologică grotescă a înfățișării regelui Claudius, procesul evoluției sale de la crimă la pedeapsă, plecând de la umor negru și batjocură." Marosi Péter: op. cit. 7.

38 Kacsir Mária: op. cit. 5.

39 Darvay Nagy Adrienne: op. cit. 44.

Claudius oprește reprezentația, se năpustește asupra Actorului Rege, apoi se răzgândește și fuge. În urma sa, reflectoarele cad peste Hamlet și trupa lui și cu toții se aruncă la pământ. Efectul teatral este extrem de puternic și neașteptat, șocând publicul. Nu este clar cine a supraviețuit, pentru că toți zac întinși. Se sting luminile, se face întuneric și liniște. Hamlet este chemat: Guildenstern, agentul sub acoperire, îmbrăcat în geacă de piele, îi spune că îl cheamă mama lui. Apoi, dintr-o dată, luminile se aprind, scena este inundată de lumină, actorii se ridică și îl dau jos de pe cruce pe Actorul Rege. Un alt moment neașteptat, transcendent: speranța că există înviere, că opresiunea și moartea nu pot triumfa asupra vieții. Atunci și acolo, în 1987, acest lucru a avut o putere uriașă, indiferent cât de inovatoare era regia sau cât de modernă era interpretarea actorilor în contextul teatrului contemporan.

Tompa se bazează pe schimbări și contraste puternice în muzică, în combinarea formelor teatrale, în atmosfera și ritmul scenelor, ceea ce face ca spectacolul să fie dinamic și surprinzător. Claudius delirează în negru și în întuneric, ca și cum ar fi aproape de porțile iadului sau de straturile subconștientului său care l-ar putea înghiți pentru totdeauna, împreună cu conștiința sa vinovată. Claudius este singur, la fel ca și Hamlet, dar în timp ce Hamlet are prieteni care îl iubesc (Horatio, actorii, gărzile, oamenii din Danemarca), singurătatea lui Claudius este permanentă, pentru că este înconjurat numai de lingușitori și mincinoși și nu se poate baza pe onestitatea oamenilor și, prin urmare, nici pe dragostea lor. Rosencrantz și Guildenstern îngenunchează în fața lui ca și cum i-ar fi scos de sub mantia sa neagră. În zadar încearcă să controleze incontrolabilul, în zadar aplaudă cântecul Ofeliei nebune ca la teatru și în zadar neagă dezintegrarea, fiindcă este condamnat la distrugere, împreună cu regimul său opresiv și cu slugile sale lingușitoare. (IMAGINEA E)

De pe singura înregistrare video care a supraviețuit, realizată de László Kántor la sfârșitul toamnei anului 1986, la una dintre repetiții, lipsește finalul spectacolului. Nu vedem că, după duel, Fortinbras și armata sa nu mai sosesc în spectacolul lui Tompa, în schimb toată lumea fuge, unii în moarte, alții cu bogăția lor intelectuală, precum Horatio al lui András Csíky, care, cu riscul accidentării, se rostogolește cu chitara sub cortina de fier a scenei. După ce „a scăpat", Horatio repetă fraza finală a lui Hamlet: „Restul e tăcere."

Doar arta poate salva lumea – ne spun Tompa și actorii din spectacol.[40]

Jocul actoricesc

„După unsprezece luni de repetiții intense, piesa a avut premiera în 23 februarie 1987 la Teatrul Maghiar. Tompa nu împlinise încă treizeci de ani, la fel ca Brook în momentul primei sale producții *Hamlet*. În centrul crezului său artistic se afla teatrul

40 Ibid.

ca model al lumii."[41] Procesul îndelungat de repetiții a fost un lux întâlnit mai des în instituțiile socialiste, care funcționau mai independent de considerente economice, decât în Occident. A fost posibilă experimentarea, aprofundarea materialului, explorarea unor căi noi. „Spectacolul putea fi mai bine maturat",[42] spune Tompa, ale cărui metode regizorale cu rădăcini bucureștene și tehnici neobișnuite de îndrumare a actorilor (cel puțin la începutul carierei sale) sunt menționate adesea.[43] József Bíró, care l-a interpretat pe Osrick ca proaspăt absolvent și s-a trezit în mijlocul procesului de repetiții, spune că, „spre deosebire de majoritatea regizorilor maghiari din România, Tompa știa cum să trateze actorii. La început ne-a pus să facem și exerciții, dar mai târziu a renunțat la ele."[44] Tompa este deschis la minte, nu-și stabilește așteptări dinainte, crezul său fiind „vom vedea pe parcurs". Metoda sa regizorală se bazează pe proces, pe colaborare cu actorii, nu pe ierarhie, pe „comenzi". „Se discută totul, dar nu totul deodată, ci pas cu pas. Chiar și în ziua premierei spectacolul este încă în evoluție."[45] Acest tip de deschidere era foarte neobișnuit în acel mediu.

„În interpretarea actorului favorit al lui György Harag, Sándor Héjja, stins mult prea devreme [...], vedem un Hamlet de vârstă mijlocie, chinuit la nesfârșit, «uzat de batjocura vremurilor», de răzbunarea tiranului, de aroganța oamenilor, de jocurile puterii. Héjja joacă în cinci reprezentații, cu tot cu premiera, apoi trebuie să fie înlocuit pentru că emigrează în Ungaria. Gyula Zalányi preia rolul în iulie 1987, în timpul vacanței de vară."[46]

Stilul regizoral al lui Tompa, neobișnuit în contextul teatrului maghiar din România – pentru că este mai liber și mai puțin ierarhic – este menționat și de Zalányi.[47] Tompa folosește repetițiile pentru preluarea rolului lui Hamlet de către Zalányi pentru a regândi și a reinterpreta complet spectacolul. Cei doi se plimbă și se mișcă pe scenă, adesea la braț, vorbind, familiarizându-se cu spațiul, cu „aerul", singuri. Sar

41 Ibid. 42-43.

42 Interviu cu Gábor Tompa realizat de Emőke Kovács.

43 Darvay Nagy Adrienne: op. cit. 46.

44 Interviu cu József Bíró realizat de Réka Kincses, 16.02.2022.

45 Interviu cu Gyula Zalányi realizat de Réka Kincses, 16.01.2022.

46 Zalányi și Tompa se cunosc de mult timp. Actorul își amintește contextul în felul următor: „*Hamlet* a fost precedat de *Orașul de zahăr*. [...] A fost la facultate, cu clasa mea, o piesă de teatru a unui autor englez, Stephen Poliakoff. [...] Am prezentat-o în regia lui Gábor, a fost un succes uriaș. [...] Celălalt spectacol de mare succes la care am lucrat împreună a fost *Zoo Story*, [...] l-am jucat la teatrul din Târgu Mureș, Samu [Keresztes] și cu mine [...], l-am prezentat în '82. Mai erau mulți alții în el [...], și [Bíró József] Ló. După aceea am pus în scenă piese de Caragiale, apoi *Cum se numeau cei patru Beatles* la facultate [...], iar în toamnă a urmat *Hamlet*. Colaborarea nu s-a răcit. [...] Nu-ți imagina procesul de lucru ca și cum doi unchi severi încep o conversație, ci imaginează-ți prosteală și bufonerii, [...] relaxat, pentru că și Gábor [Tompa] avea nebunia necesară pentru a face orice. [...] Unul dintre cele mai fantastice proiecte din viața mea a fost recrearea acestui Hamlet. Pentru că exista o povară, și povara era că acest Hamlet fusese deja făcut. Era deja un Hamlet în el, pe care eu îl văzusem." Interviu cu Gyula Zalányi realizat de Réka Kincses, 16.01.2022.

47 „Am început un proces de repetiție de două săptămâni care ar putea fi numit și repetiție regizorală, dar nu era chiar o repetiție, ci discutam lucrurile cardinale pe care s-a construit ulterior spectacolul. Vorbeam și câte opt ore pe zi, fără să știm textul." Ibid.

de colo-colo în text. În bucătăria lui, Tompa se uită la monologuri, studiază scene. „Ne familiarizam în mod iresponsabil cu materialul [...] și ne jucam, repetam”,[48] își amintește Zalányi. Tompa îl dirijează pe actor într-un mod care omite manierismele (cel puțin o parte dintre ele) și scoate la iveală o voce mai contemporană, mai simplă, mai lăuntrică. Actorii vorbesc unul cu celălalt, nu monologhează. Hamlet al lui Zalányi nu declamă; el se adresează publicului. Este mai ușor să te identifici cu el, pentru că seamănă puțin cu noi: cei care ne îndoim, care greșim, care ne simțim înconjurați de minciuni și care credem că teatrul, arta, ne pot salva chiar și în mijlocul unui ocean de ipocrizie. Măcar pentru o seară.

Actorii folosesc stiluri diferite de joc.[49] Jocul mai minimalist și mai lipsit de mijloace al lui Héjja și, mai târziu, al lui Zalányi se întâlnește cu articularea clasică și puternică a lui Endre Senkálszky, în timp ce lumea groparilor (György Barkó, Zsuzsa Adorjáni) este burlescă, deoarece sunt clovni. (IMAGINEA F) Interpretarea lui Claudius de către Sándor Keresztes este intensă și expresivă, mai caracteristică pentru teatrul românesc, ușor exagerată și uneori absurdă, dar în același timp precisă. Prin el apare o cu totul altă culoare în spectacol, care, în ciuda eclectismului său, este unitar și coerent, pentru că premisa lui este clară.

Gyula Zalányi aduce de la Oradea un alt stil de actorie, de care Tompa, socializat în București, este de mult timp interesat; *Hamlet* nu este prima lor colaborare. Zalányi urmărește spectacolele de teatru la televiziunea maghiară și acolo vede un stil de interpretare diferit, mai lejer. În plus, în trupa din Oradea sunt mai puțini mari „bizoni”,[50] actorii vorbesc mai natural pe scenă și au și un alt mod de lucru. „S-a orădenizat” – așa va fi batjocorit mai târziu la Târgu Mureș, pentru că vorbește mai lejer și nu pronunță atât de meticulos cuvintele.[51] Temperamentul lui Zalányi nu se pretează la recitarea statică a textului, Hamlet al său este nervos, înflăcărat,

48 Ibid.

49 „Iar bufoneriile și autoflagelarea înfricoșătoare ale lui Claudius sunt puse în contrast cu stilul actoricesc al tuturor celorlalte personaje de pe scenă. Dar nu se poate vorbi despre o abordare unitară nici în cazul lor. Unii desfășoară drama personajelor lor pornind de la o analiză psihologică fină; alții, cu înțeleaptă moderație, amestecă analiza psihologică cu o anumită doză de autoironie; alții, luptându-se cu un rol mai mare, își schimbă stilul de joc de la o scenă la alta. Cu toate acestea, se poate spune că, în cea mai mare parte a spectacolului, cea mai mare parte a distribuției a intepretat cea mai faimoasă și mai infamă tragedie din literatura universală ca pe o dramă conversațională.” Marosi Péter: op. cit. 7.

50 Interviu cu Gyula Zalányi realizat de Réka Kincses, 16.01.2022.

51 „Chiar nu mi-a plăcut că acest mod de recitare bombastic, pompos. [...] Sala teatrului din Cluj a fost foarte, foarte potrivită pentru asta, iar actorii din Cluj au fost, de asemenea, foarte potriviți pentru acest stil de «hai să-i dăm bătaie». [...] Asta era educația, pentru că în acea perioadă, în anii ’30, ’40, începutul anilor ’50, exista o orientare care punea accent pe verbalitate, ceea ce era de fapt grozăvia și oroarea jocului actoricesc transilvănean, această verbalitate, acest atitudine de «ne urcăm pe scenă și le-o spunem pe șleau și cu voce tare». Toată lumea era Bánk, toată lumea era Petúr, indiferent de rolul jucat. [...] Teatrul din Cluj a constituit, cu siguranță, baza pentru acest lucru. În anii ’30, în trupa lui Janovich erau marii tauri care veneau și o spuneau răspicat. Iar mai apoi ei au ajuns apoi să predea. [...] Nea Laji Kőmíves [Lajos Nagy Kőmíves] și tanti Nóra Tessitori. [...] Irma Erdős, care mi-a fost profesoară de dicție pentru o scurtă perioadă, [...]

prezent cu tot corpul. Cel mai acerb critic al epocii spune, pe bună dreptate, despre interpretarea lui că „este foarte elaborată, a făcut ca discursul lui Hamlet să fie perfect inteligibil (chiar și într-o sală cu o acustică precară) până la ultima literă, ba chiar până la ultimul semn de punctuație (!), și nu a părut niciodată, nici o clipă, o lecție recitată pe de rost, pentru că a fost însoțit de o remarcabilă cultură a mișcării, de trăire și pasiune”.[52]

Endre Senkálszky, în rolul tatălui lui Hamlet, joacă într-un stil actoricesc cu totul diferit: este însăși întruchiparea școlii vechi, ceea ce nu înseamnă o calificare, ci denotă o lume stilistică. Formele de diferite stiluri și intensități se completează însă foarte bine între ele. Senkálszky în rolul fantomei și András Csíky în rolul lui Horatio radiază eleganță și experiență. Cu toată măreția și elaborarea gesturilor, intepretarea izvorăște din interior și este autentică. La fel cum o interpretare realistă nu este o garanție de autenticitate, teatralitatea nu înseamnă inautenticitate. Întreaga companie cunoaște personajele din interior.

Scenografia și sunetul

Eclectismul stilului de interpretare este contrabalansat de o scenografie minimalistă. În centrul scenei stă platforma cu tronul regelui și al reginei. Cei doi tronează deasupra tuturor, amintind constant publicului – și, judecând după interdicțiile repetate, și cenzorilor – de cuplul care de 22 de ani ține țara sub papuc. „În mijloc se află loja teatrală sau tronul, pe o platformă înaltă, puterea, accesibilă doar printr-o scară de fier îngustă, periculoasă și instabilă, iar dedesubt, teatrul cu cortină – în teatru, unde aparatura tehnică goală (proiectoarele, cortina de fier etc.) joacă, de asemenea, un rol dramaturgic indispensabil în producție.”[53] *A Hét* scrie chiar despre „o scenă dublu teatralizată, ridicată la putere”.[54]

Dar există și o cale de coborâre: Hamlet urcă din trapă și coboară tot acolo. Sub platformă se află o cortină (teatru în teatru), care este și o ușă, o intrare și o ieșire, și chiar peretele dormitorului Gertrudei, prin care Hamlet îl înjunghie pe Polonius. Regele și regina urmăresc spectacolul de sus. (IMAGINEA G) Deși există pasaje atât în sus, cât și în jos, spațiile sunt închise, întunecate și claustrofobe.

T. Th. Ciupe, care a fost scenograful teatrului clujean timp de aproape 60 de ani, creează o scenografie care nu necesită reamenajări majore. Schimbările de scenă sunt realizate cu piese mai mici de mobilier și recuzite. La începutul spectacolului, de exemplu, „în fața unei cortine care funcționează ca un perete, doi actori memorează

dacă voiai să exprimi ceva în termeni umani, intervenea imediat: «stop, stop, nu, nu așa». Parcă vorbeam limbi străine.” Ibid.

52 Marosi Péter: Arany Jánossal egy *Hamlet* felújításon. *Utunk*, 11 septembrie 1987. 7.

53 Darvay Nagy Adrienne: op. cit. 43.

54 Kacsir Mária: op. cit. 5.

la o masă de toaletă dialogul de început al lui Bernardo și Francisco. Textul lor devine din ce în ce mai autentic și mai viu, apoi intervine și actorul care îl interpretează pe Horatio și, brusc, se creează o situație dramatică. Peretele-cortină se ridică pentru a dezvălui un spațiu înconjurat pe trei laturi de pereți din material elastic de culoare gri-verzui murdar, iar în spate o ramă metalică, podium cu două etaje. (Plaforma evocă imaginea unei scene shakespeariene și contrastează vizual cu pereții izolați fonic, fără uși, care sugerează o închidere totală.) Această platformă este și o scenă pe scenă, mai ales scena intrigilor politice, dar adevărata sa funcție se dezvăluie în episodul capcanei de șoareci regizate de Hamlet, când este efectiv folosită ca scenă de teatru."[55]

Pe lângă structura utilizată ca scenă și pe lângă recuzită, un rol important l-a jucat și echipamentul tehnic al teatrului, un lucru neobișnuit și nemaivăzut la acea vreme. Opresiunea nu este doar de natură umană, ci și o mașinărie. Reflectoarele care cad peste actori, cortina de fier care aproape că îl strivește pe Horatio. Și cel mai înfricoșător lucru este că nu se știe cine controlează mașinăria. Elementele sale par a fi extensii ale furiei și ale fricii lui Claudius. Pentru că nu sunt oameni, suntem și mai mult la mila lor.

Istoria efectelor spectacolului

„Acest spectacol a devenit un eveniment atât de mare, încât s-a transformat într-un turneu național. [...] Însă decorul era atât de voluminos încât putea fi utilizat doar în patru teatre din Transilvania. În teatrul din Târgu Mureș s-a potrivit, dar în Miercurea Ciuc a încăput numai în Casa Sindicatelor, [...], așa că în Secuime s-au organizat pentru public curse cu autobuzul. [...] Sala de 800 de locuri a fost plină", își amintește Gyula Zalányi.[56] „Pe stradă, la Târgu Mureș, am fost oprit de un cioban, care mi-a spus așa: «Domnule artist, nu vă supărați, aș vrea să vă întreb ceva.» Păi, ce să zic, «Poftiți». [...] «Spuneți-mi, vă rog, ce anume are acest spectacol de-i înnebunește așa pe oameni și îi face să ia autobuze pentru a-l vedea.» [...] «Ascultați aici, tovarășe Kiss, dumneavoastră ați văzut spectacolul?» «Da, l-am văzut.» «Ei bine, are doar ceea ce ați văzut, ceea ce ați înțeles și dumneavoastră.» Și atunci m-a privit lung și mi-a spus: «Atunci am înțeles»."[57]

Mult timp, aproape până la sfârșitul anilor '90, o parte semnificativă a publicului maghiar i se opune lui Tompa. Spectatorii de teatru se împart în două tabere. Pe de o parte sunt admiratorii lui Tompa, care fac pelerinaje la *Cântăreața cheală* și la alte premiere, pe de altă pe parte, cei care îi reproșează că a alungat publicul din teatrul clujean și a eradicat tradiția teatrului burghez. Dar în 1987 oamenii încă se înghesuie și succesul este enorm, pentru că dictatura reunește oamenii, miza fiind viața

55 Nánay István: Fortinbras nélkül. *Hamlet*-bemutatókról. *Színház*, 7/1987. 18.
56 Interviu cu Gyula Zalányi realizat de Réka Kincses, 16.01.2022.
57 Ibid.

și moartea,[58] iar acest mediu de receptare nu poate fi creat artificial ulterior. Dictatura a favorizat teatrul, oamenii urmăreau spectacolul cu nervii întinși la maxim.

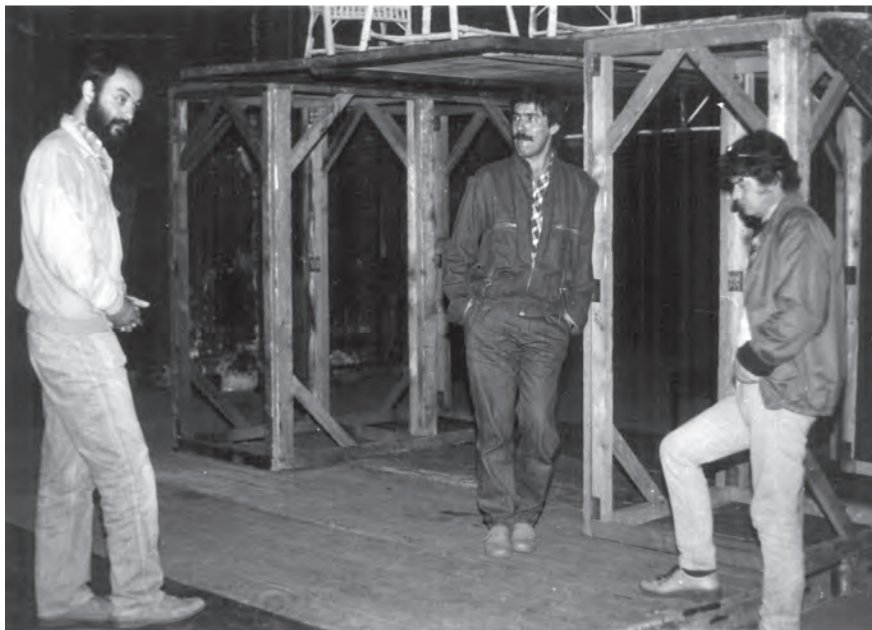
În 1988 și Gyula Zalányi emigrează în Ungaria, astfel încât *Hamlet* este scos definitiv din program și nu va mai fi reluat nici după schimbarea de regim. În 1997 Tompa pune în scenă *Hamlet* la Craiova, cu Adrian Pintea în rolul principal. Regizorul preia mai multe idei și elemente din instrumentarul spectacolului de la Cluj, prezentat cu zece ani înainte, [59] și discută acest lucru și cu Zalányi. Cu toate acestea, tonul spectacolului este diferit, are mult mai mult umor; vizionând înregistrarea spectacolului, este chiar surprinzător de câte ori râde publicul.

După schimbarea de regim, lectura politică a piesei se uzează treptat, respectiv devine mai complexă și mai evazivă, reflectând și evoluția relațiilor de putere. Lumea în alb și negru, epoca interpretărilor simple se apropie de sfârșit. În 2022 Tompa declară: „Fiecare epocă are Hamletul ei […] Hamletul actual îl văd în tinerii care nu sunt orbiți de consumerism, care nu pot fi înghițiți de capitalismul monetar, care nu pot fi măturați de așa-zisul val *woke*, care urmărește ștergerea totală a memoriei culturale, ci sunt interesați de căutarea adevărului, de un fel de neo-ascetism, nu de profitul și interesul care astăzi îl înlocuiesc pe Dumnezeu. […] Pentru noi, spiritul este Dumnezeu, și mi-au trebuit aproape 40 de ani de carieră pentru a descoperi acest lucru atât de simplu și de evident. […] În anticamera dictaturii globale actuale, în care toată lumea este dependentă de un sistem digital de înregistrare, un sistem de supraveghere care merge dincolo chiar și de cel orwellian […], foarte puține lucruri contează cu adevărat, și anume acel gen de iubire și acel gen de speranță care are ca una dintre formele sale chiar disperarea, […] apelul la dialog, la ascultarea contrapunctelor, genul de dialog care a dispărut aproape complet din lumea divizată și extrem de ideologizată de astăzi”.[60] Tompa pune *Hamlet* din nou în scenă în spiritul acestor idei, la Cluj la sfârșitul anului 2021. Deși spectacolul va fi întâmpinat cu un răspuns majoritar pozitiv, ideile și declarațiile regizorului vor diviza profund opinia publică profesională.

Cu toate acestea, este clar că fără opera sa regizorală, inclusiv *Hamlet* din 1987, teatrul maghiar din România nu ar fi devenit ceea ce este astăzi. Teatrul lui László Bocsárdi, ca și opera multor altor tineri artiști, este de neimaginat fără el. El a făcut ca teatrul maghiar din România să devină vizibil și în plan internațional, și pentru mult râvnitul „Occident”.

„Oare pe spiritul nostru nu se simte iremediabil mirosul de mucegai din camerele umede de provincie?”[61] – se întreabă Miklós Gábor, legendarul Hamlet al teatrului maghiar din anii ’60, în legătură cu reprezentația de la Budapesta a *Regelui Lear* al lui Brook. Opera lui Tompa a deschis multe uși și ferestre și a scos mirosul de mucegai. Îi datorăm mult.

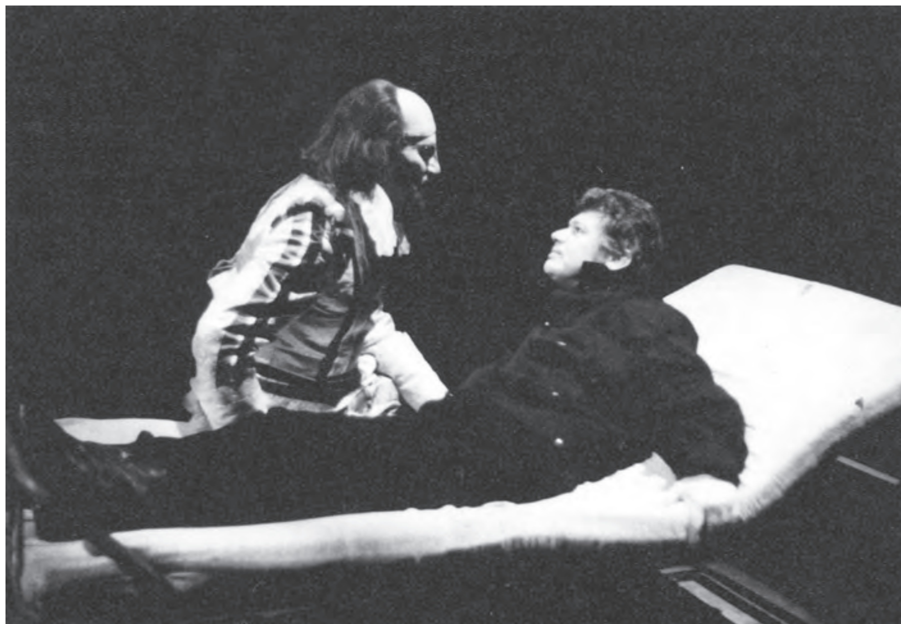
58 Interviu cu Gábor Tompa realizat de Emőke Kovács.
59 Interviu cu Gyula Zalányi realizat de Réka Kincses, 16.01.2022.
60 Mesajul video al lui Gábor Tompa cu ocazia MITEM 2022, 14.02.2022.
61 Darvay Nagy Adrienne: op. cit. 79.



IMAGINEA A: Regizorul Gábor Tompa, Sándor Keresztes (Claudius) și Sándor Héjja (Hamlet) la repetiții.
Fotografie: László Kántor (1987). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA B: (în față) Ibolya Farkas (Gertruda), Sándor Héjja (Hamlet) la repetiții.
Fotografie: László Kántor (1987). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



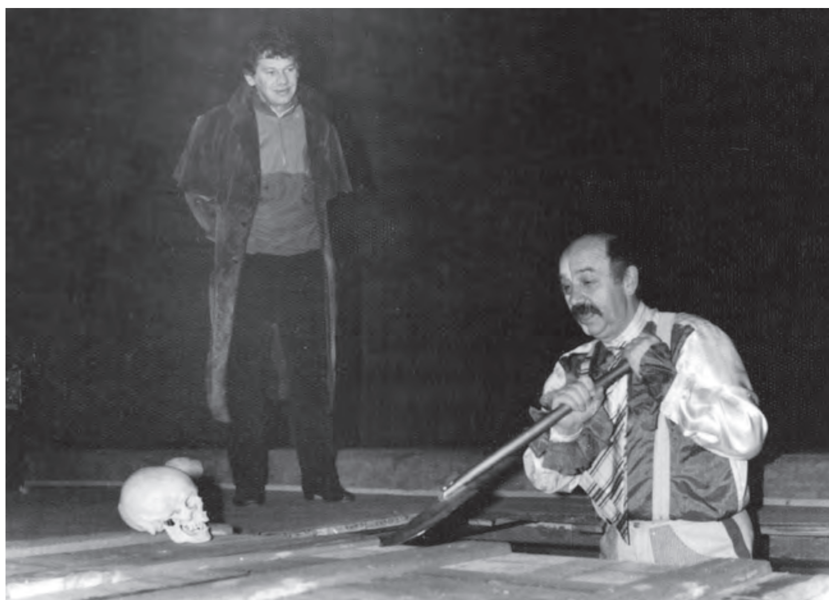
IMAGINEA C: Endre Senkálszky (Duhul tatălui lui Hamlet), Sándor Héjja (Hamlet) la repetiţii.
Fotografie: László Kántor (1987). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA D: Repetiția scenei capcanei de șoareci. Fotografie: László Kántor (1987).
Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA E: András Csíky (Horatio), Rozália Rekita (Ophelia) la repetiţii.
Fotografie: László Kántor (1987). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA F: Sándor Héjja (Hamlet), György Barkó (Gropar I) la repetiții. Fotografie: László Kántor (1987). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA G: Repetiția scenei capcanei de șoareci.
Fotografie: László Kántor (1987). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.

SPAȚIUL SPERANȚEI NEMOTIVATE

Gábor Tompa: *În stație,* 1989

▪

MÁRIA ALBERT

Autorul amplasează povestea, o poveste cu durată și deznodământ incerte, despre situația absurdă a unor oameni așteptând un autobuz ce nu mai sosește, într-un cadru precis, iar regizorul, care se simte bine în universul textelor absurde, folosește un limbaj unic, unitar, construind o lume coerentă. În stație, *care combină motive din spectacolele anterioare și ulterioare ale regizorului, se integrează organic în seria punerilor în scenă ale lui Gábor Tompa, oferind o concepție unică și o imagine înspăimântător de precisă a lumii contemporane. Spectacolul s-a născut aproape în momentul răsturnării dictaturii: într-un fel, marchează o schimbare de paradigmă în teatru, condensând în același timp caracteristicile formale ale unui limbaj teatral simbolic și metaforic.*

Titlu: Buszmegálló. *Data premierei*: 23 aprilie 1989. *Locul premierei*: Teatrul Maghiar de Stat Cluj. *Regizor*: Tompa Gábor. *Autor*: Kao Hszing-Csien. *Traducător*: Polonyi Péter. *Compozitor*: Demény Attila. *Scenografie și costume*: Theodor T. Ciupe. *Companie*: Teatrul Maghiar de Stat Cluj. *Distribuție*: Bács Miklós (Tipul grosolan), Bíró József (Ochelaristul), Csíky András (Comerciantul Ma), Demény Attila (Bărbatul tăcut), Miske László (Meșterul), Orosz Lujza (Mama), Rekita Rozália (Fata), Senkálszky Endre (Bătrânul).

Contextul cultural teatral

În stație are premiera în 23 aprilie 1989, la Teatrul Maghiar de Stat Cluj. În perioada imediat anterioară schimbării de regim, minoritatea maghiară din România, inclusiv teatrul maghiar, se află sub amenințarea represiunii naționaliste și a românizării. În ultimii ani de dictatură de fier, funcționarea instituțiilor de artă maghiare era amenințată în mai multe feluri. Folosirea toponimelor maghiare în presă era interzisă, astfel încât teatrul din Cluj/Kolozsvár era menționat ca teatrul din „Cluj-Napoca" chiar și în știrile culturale maghiare. Mai mulți membri ai companiei maghiare emigrează – numele acestora, chiar și numele actorilor care așteaptă expatrierea, nu pot apărea în presa scrisă. Înainte de *În stație*, compania maghiară din Cluj prezintă spectacolul *Szerelemeső* [Ploaia de dragoste], bazat pe romanul lui István Sigmond, în regia lui Gábor Tompa.

Succesele lui Tompa deveniseră din ce în ce mai însemnate, iar breasla teatrală din România îi urmărea cu entuziasm spectacolele, printre care se remarcase *Hamlet*, prezentat în stagiunea 1986-1987. Precum era și cazul altor regizori importanți din România, montările lui Tompa se caracterizau printr-un limbaj scenic aluziv, în care publicul găsea adesea o critică subtilă a sistemului. Înainte de premiera de la Cluj, György Harag pusese în scenă *În stație*, ultima sa producție în limba maghiară, la Teatrul din Novi Sad, unde avusese premiera europeană în 18 octombrie 1984.[1] Repetițiile din Novi Sad fuseseră departe de a se desfășura fără probleme: conducerea ideologică centrală era suspicioasă față de autorul chinez, care la data premierei din Cluj trăia deja în exil la Paris. (În acel moment, majoritatea reprezentanților proeminenți ai elitei teatrale românești aleseseră deja să emigreze.) Dar textul trece de filtrul ideologic în România, probabil datorită faptului că avusese un mare succes pe scenele chinezești înainte ca autorul să se pronunțe deschis împotriva regimului și să cadă în dizgrație.

Spectacolul este pus în scenă într-un spațiu inovator, fiind prima reprezentație a Teatrului Maghiar de Stat Cluj la care publicul stă pe scenă, în imediata apropiere a actorilor. *În stație* rămâne în program și în 1990, după schimbarea de regim, și este primul spectacol al companiei clujene invitat la Budapesta, atrăgând atenția sferei publice și politice din Ungaria. Festivalul Național de Teatru (FNT) din România continuă să fie un eveniment competitiv și după schimbarea de regim, iar *În stație* primește primul premiu pentru cel mai bun spectacol din partea nou-înființatei UNITER (Uniunea Teatrală din România) în 1990. Producția lui Tompa se numără,

1 Despre spectacolul de la Novi Sad, vezi Szakolczay Lajos, Kao Hszing-Csien: *A buszmegálló*. *Vigilia*, 6/1985. 525-527; Ablonczy László: Várakozunk. Harag György újvidéki rendezéséről. *Tiszatáj*, 10/1985. 91-92; Gerold László: Kínai darab az Újvidéki Színházban Harag György rendezésében. *Színház*, 10/1985. 20-21; Franyó Zsuzsanna: Az idei irodalmi Nobel-díjas műve az Újvidéki Színház színpadán már 1984-ben. *HÍD*, 11/2000. 1023-1027.

de asemenea, printre producțiile nominalizate la Premiul criticilor din Ungaria, fiind recomandată de László Bérczes pentru Premiul pentru cel mai bun spectacol, iar József Bíró, pentru Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar.[2] Ca o recunoaștere a succesului său profesional în creștere, Gábor Tompa devine director al Teatrului Maghiar de Stat Cluj în 1990.

Textul dramatic, dramaturgia

Drama scriitorului chinez Gao Xingjian, laureat al Premiului Nobel pentru literatură în anul 2000, a fost tradusă în limba maghiară de Péter Polonyi, în 1984.[3] Povestea situației absurde a unor oameni așteptând un autobuz care nu mai sosește, cu durată și deznodământ incerte, este plasată într-un cadru precis de autor, care în cele nouă puncte ale introducerii își expune ideile despre condițiile punerii în scenă, inclusiv despre muzicalitatea și lirismul textului, ritmul, dezbrăcarea de constrângerile realismului și ale creării iluziei, mișcarea stilizată, folosirea textului și a spațiului. Cu toate acestea, mai precizează: „propunerile mele sunt prezentate doar ca teme de reflecție". În penultima scenă, instrucțiunile autorului spun că actorii „ies cu toții din rolurile lor", iar în continuare sunt numiți „Actorul A, care joacă Fata", „Actorul B, care îl joacă pe Comerciantul Ma", și așa mai departe.[4] În această scenă actorii se adresează direct publicului, provocând aproape o interacțiune cu întrebări despre starea de așteptare. Și anterior unele părți din text sunt adresate publicului în mod direct, mai ales replicile Ochelaristului și cele ale Bătrânului, și, chiar dacă în aceste cazuri actorii vorbesc în cadrul rolurilor lor, există întotdeauna un sentiment de apropiere, de recunoaștere și de utilizare activă a proximității publicului în piesă.

Punerea în scenă a lui Tompa utilizează excelent această calitate specială a piesei; nu există modificări semnificative ale textului, dramaturgia spectacolului respectă recomandările textului și exploatează posibilitățile pe care acesta le oferă. Regizorul răspunde nevoii de muzicalitate distribuindu-l pe compozitorul Attila Demény în rolul Bărbatului tăcut, care cântă ocazional la pian, improvizând în fundal pe teme de Bach și Chopin. Spectacolul se abate aici de la textul dramatic, în care personajul, care nu vorbește niciodată, citește o carte și apoi pornește pe jos spre oraș. Și în regia lui Tompa, Bărbatul tăcut îi părăsește pe ceilalți, care se mai referă la el de câteva ori, dar rămâne în fundal, ca un simbol al artistului care își asumă exilul voluntar.[5]

2 Cf. Színikritikusok díja. *Színház*, 10/1989. 2.

3 Kao Hszing-Csien: *Buszmegálló*. *Nagyvilág*, 3/1984. 348-382.

4 Ibid.

5 „Mi se pare că descopăr motivul artei în Bărbatul tăcut. Fără artă, orice spațiu intelectual este mort. De aceea am ales un excelent muzician, Attila Demény, pentru acest rol. În felul acesta așteptarea Bărbatului tăcut capătă sens. Și tocmai de aceea plecarea sa nu poate fi decât temporară." Tompa Gábor: A rendező négy tézise. *Színház*, 8/1989. 43.

Regia

Regizorul, care se mișcă în mod confortabil în universul textelor absurde, folosește un limbaj unic, unitar, construind o lume coerentă. *În stație* se înscrie perfect în seria producțiilor lui Gábor Tompa, oferind un portret al epocii de o acuratețe stranie, cu un concept unic, în timp ce reunește motive din spectacolele sale anterioare și ulterioare.[6] De la cortina de fier de la finalul spectacolului *Hamlet* (Cluj, 1987), un drum drept pare să străbată ultima replică a Comerciantului Ma („Hei, stați puțin, îmi leg șireturile de la pantofi!") până la *Așteptându-l pe Godot* (Sfântu Gheorghe, 2005).[7] Conform concepției lui Tompa, stația de autobuz este un spațiu simbolic: un spațiu al tranziției și al așteptării, al speranței nejustificate și al vulnerabilității, în care personajele trăiesc situații de solitudine și de interdependență. Spectacolul evită în mod strălucit capcanele textului, care se joacă cu instrumentele teatrului și, în același timp, este totuși „asemenea dramei: de parcă Maestrul, tâmplar de mobilier de artă, ar fi sculptat totul, personajele și ritmul interior al schimbărilor de scenă, ca încrustate".[8] În analiza aprofundată din revista *Korunk*, András Visky explorează și semnificațiile filozofice ale montării, interpretând penultima scenă, care se desfășoară în întuneric total, ca pe o „apocalipsă verbală", mișcările silențioase ale actorilor și vocile lor, care se auzeau în imediata apropiere a publicului, creând astfel un efect special.[9]

Jocul actoricesc

Producția prezintă actori din generații diferite. Lujza Orosz (Mama) și Endre Senkálszky (Bătrânul) sunt trecuți de vârsta pensionării, revenind pe scenă pentru acest spectacol. Revenirea și apropierea acestor actori respectați și apreciați a fost lăudată de mai mulți critici.[10] În cazul lor, obiectivul este să găsească simplitatea, să evite gesturile patetice sau prea teatrale – și chiar reușesc. Lujza Orosz aduce pe scenă o Mamă simplă, austeră și totuși emoțională, în timp ce Bătrânul lui Senkálszky este un fel de analist al evenimentelor, întruchiparea unei autorități intelectuale resemnate, cu picioarele pe pământ, dar conștiente de superioritatea sa. Lor li se alătură tânăra generație de actori, Rozália Rekita (Fata) și József Bíró (Oche-

6 „Prezența actoricească intensă și viziunea regizorală clară precum cristalul dau autenticitate fiecărei clipe. Tompa mobilizează toate domeniile valabile ale teatrului." Kalmár Pál: A várakozás méltósága. *A buszmegálló* Kolozsvárott. *Színház*, 8/1989. 44-45.

7 „Ultima replică din *În stație* parcă deschide *Așteptându-l pe Godot*: Vladimir se chinuie cu șireturile și spune: «Nu pot!»" Visky András: Az áttörés. *Korunk*, 1/1990. 47.

8 Marosi Péter: Ha a sung-fu levél pereg. *Utunk*, 5 mai 1989. 6.

9 „Stația de autobuz este un tărâm al nimănui, al exilului și al excluderii." Visky András: op. cit. 41.

10 Marosi Péter: op. cit. 6; Visky András: op. cit. 41-47.

laristul), precum și cel mai tânăr actor, student în anul I, Miklós Bács (Tipul grosolan) (IMAGINEA A), László Miske (Meșterul), reprezentând generația de mijloc, și Attila Demény (Bărbatul tăcut) ca invitat (IMAGINEA B). Criticii au evidențiat sensibilitatea și subtilitatea Rozáliei Rekita, prezența puternică și coloritul lui József Bíró, dar și intensitatea lui Miklós Bács, și nu au sesizat fluctuații calitative sau rupturi în limbajul formal. Caracteristică generală a jocului actoricesc, simplitatea dă impresia improvizației, iar interacțiunea continuă cu publicul, care permite uneori ca dincolo de rol să se întrezărească actorul însuși, reprezintă o noutate.[11] Din punctul de vedere al interpretării, *În stație* reprezintă o încercare precoce de orientare spre calitatea de performer, în care actorul trebuie să joace nu doar rolul, ci și pe sine însuși. Potrivit relatării lui József Bíró, actorii nu au forțat ieșirea din rol, dar proximitatea publicului a reclamat o concentrare sporită.[12]

Scenografia și sunetul

Scenografia și costumele sunt realizate de Theodor T. Ciupe, scenograf al Teatrului Național din Cluj-Napoca.[13] Cel mai proeminent element al spațiului de joc este bariera de fier (IMAGINEA C). Scenografia și senzația de spațiu sunt create de interiorul scenei și de instalațiile ei, de cortina de fier și de spectatori, care sunt de asemenea așezați pe scenă, pe bănci și scaune (IMAGINEA D). Ceasul de mână digital și lanterna Ochelaristului (József Bíró) joacă un rol important, luminând fețele spectatorilor. Muzica spectacolului a fost compusă și interpretată la pian de Attila Demény, în contrapunct cu atmosfera situațiilor și a textelor banale. În cea mai puternică secvență a spectacolului, peste scenă se lasă un întuneric total, în care actorii se mișcă în tăcere și se adresează publicului direct și de foarte aproape, referindu-se la situații de așteptare („Tu ce aștepți?", „Pornește!" etc.). Apoi, în scena finală, cortina de fier se ridică cu un zgomot sinistru, iar actorii se așază pe marginea scenei, privind în sală, despărțiți de public prin fosa neacoperită a orchestrei, peste care trece o scândură.[14]

11 Visky András: op. cit. 41-47.

12 Interviu cu József Bíró, 01.03.2017.

13 „Pe cât de «simplu» este acest spațiu gol descris anterior, pe atât de bine se potrivește jocului. Munca lui Ciupe dovedește că sarcina scenografului nu este de a decora jocul, ci de a-i oferi spațiu. El este și creatorul costumelor care sunt, înainte de toate, discrete, indicând reținut caracterele personajelor (costumul de piele și ghetele Tipului grosolan, șapca și pantalonii de lucru ale Maestrului...) și păstrează vag caracteristicile chineze (albastrul închis, paltonul din postav încheiat până la gât, cămășile închise, pantofii delicați...), dar, mai presus de toate, evită extremele, orice excentricitate deranjantă." Kalmár Pál: op. cit. 45.

14 Interviu cu József Bíró, 01.03.2017.

Istoria efectelor spectacolului

În stație s-a născut aproape în momentul răsturnării dictaturii: într-un anumit sens, marchează o schimbare de paradigmă în teatru, condensând, în același timp, caracteristicile formale ale unui limbaj teatral simbolic și metaforic. În tumultul schimbărilor, poate că nu a primit laude sau reacții pe măsura importanței și a impactului său, dar a jucat în mod clar un rol important în reînnoirea relației dintre teatrul maghiar din România și teatrul din Ungaria. Imediat după schimbarea de regim, interesul profesional reciproc și dialogul liber între comunitățile teatrale, care fuseseră izolate în mod artificial una de cealaltă, au început cu acest spectacol.[15] István Nánay are dreptate să scoată în evidență producția care a jucat un rol important în această schimbare: „În 1990 a început un nou capitol din toate punctele de vedere. Debutul a fost marcat de spectacolul trupei clujene invitate la Vígszínház (*În stație*, în regia lui Gábor Tompa)".[16]

15 Nánay István: A találkozás örömére. *Színház*, 4/1990. 1; Bérczes László: A szobor összetört. Beszélgetés a Kolozsvári Állami Magyar Színház vezetőivel. *Színház*, 4/1990. 2-7.

16 Nánay István: Színházi rendszerváltás 1990 után. Szubjektív erdélyi helyzetkép. *Játéktér*, 12.11.2012. Sursa: http://www.jatekter.ro/?p=255 (accesat în: 20.12.2023).



IMAGINEA A: András Csíky (Comerciantul Ma), Rozália Rekita (Fata), Lujza Orosz (Mama), Endre Senkálszky (Bătrânul), József Bíró (Ochelaristul), Miklós Bács (Tipul grosolan), László Miske (Meșterul). Fotografie: László Kántor (1989). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA B: József Bíró (Ochelaristul), Endre Senkálszky (Bătrânul), László Miske (Meșterul), Miklós Bács (Tipul grosolan). Fotografie: László Kántor (1989). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA C: Endre Senkálszky (Bătrânul), Rozália Rekita (Fata), József Bíró (Ochelaristul), Lujza Orosz (Mama), László Miske (Meşterul), Miklós Bács (Tipul grosolan). Fotografie: László Kántor (1989). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA D: în prim-plan: László Miske (Meşterul); la dreapta: Endre Senkálszky (Bătrânul); cu spatele, de la stânga la dreapta: Miklós Bács (Tipul grosolan), Lujza Orosz (Mama), József Bíró (Ochelaristul), Rozália Rekita (Fata). Fotografie: László Kántor (1989). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.

FARSĂ CU ACCENTE DE COȘMAR ÎN CUTIA MUZICALĂ

Gábor Tompa: *Cântăreața cheală,* 1992

▪

OANA CRISTEA GRIGORESCU

Cântăreața cheală *e un reper al schimbării în istoria Teatrului Maghiar de Stat Cluj de la începutul anilor '90. Atât compania, cât și estetica regizorului se află într-un moment de reînnoire, iar spectacolul reprezintă o cotitură și în paradigma lecturii scenice a teatrului absurdului. Desfășurându-se parcă într-o cutie muzicală, spectacolul relevă o lume artificială, mecanică, în care viața este doar mimată, iar personajele devin marionete fără voință proprie. Această idee este subliniată de repetarea întregii acțiuni într-o scenă care se derulează pe repede-înapoi. Spectacolul este un succes absolut nu doar pe plan local, ci și pe plan internațional, confirmat de multiplele premii obținute.*

Titlu: A kopasz énekesnő. *Data premierei*: 14 februarie 1992. *Locul premierei*: Teatrul Maghiar de Stat Cluj. *Regizor*: Tompa Gábor. *Autor*: Eugéne Ionesco. *Traducător*: Gera György. *Dramaturgie*: Visky András. *Scenografie și costume*: Dobre-Kóthay Judit. *Coloana sonoră*: Tompa Gábor. *Companie:* Teatrul Maghiar de Stat Cluj. *Distribuție*: Boér Ferenc (Mr. Smith), Spolarics Andrea (Mrs. Smith), Bács Miklós (Mr. Martin), Panek Kati (Mrs. Martin), László Zsuzsa, Pardanschi Krisztina (Mary, preluare de rol), Bíró József (Șeful pompierilor), Salat Lehel (Musafir), Molnár Tibor (***).

Contextul cultural teatral

În noiembrie 1990 Gábor Tompa tocmai preluase conducerea Teatrului Maghiar de Stat Cluj într-un moment în care era necesară împrospătarea trupei și redefinirea politicii repertoriale a instituției.[1] Imediat după Revoluție, o bună parte a actorilor trupei părăsiseră țara sau se pensionaseră. Noul director al Teatrului, numit de Andrei Pleșu, ministrul culturii de la acea vreme, își asumase deschiderea spre mediul teatral românesc și european, abandonând tradiția politicii repertoriale etnocentriste. „Acest spectacol marchează la Teatrul Maghiar din Cluj începutul solid al unei strategii cultural-teatrale care a provocat în presa de limbă maghiară discuții, nu o dată pe tonuri acuzatoare. [...] Inventivitatea sa [a lui Gábor Tompa – n.r.] imprimă actului teatral ceva din sinteza culturii la care acced foarte puțini: în consecință repertoriul teatrului său a început să opereze o metamorfoză subtilă, motivată, a gustului majoritar conservator al publicului maghiar, orientându-l spre o expresivitate scenică lipsită de complexele păguboase ale descendenței «minoritare».”[2] Acest program managerial a amorsat în rândul comunității maghiare conservatoare un val de contestări vehemente ale noului director numit, dar și o schimbare treptată de mentalități, împlinită în următoarele două decenii, privind misiunea culturală a teatrelor de limbă maghiară din România. Gábor Tompa montează cu trupa pe care o conduce *Cântăreața cheală* de Eugéne Ionesco, cu premieră în 14 februarie 1992. Succesul absolut (național și internațional) al spectacolului a tranșat disputa din sânul comunității maghiare în favoarea strategiei repertoriale a deschiderii culturale și a lansat deceniul întineririi trupei și racordarea la prezent a repertoriului Teatrului Maghiar de Stat Cluj.

Atras de Ionesco încă din studenție, după cum declară în cartea-interviu *Conversație în șase acte cu Tompa Gábor* semnată de Florica Ichim, prima confruntare a regizorului la scenă cu dramaturgia ionesciană s-a produs abia în 1992, când s-a cristalizat ideea spectacolului, direct legată de găsirea distribuției ideale, dar și de momentul redefinirii trupei maghiare de la Cluj. Gábor Tompa a montat acest text iconic al teatrului absurdului de patru ori în decurs de aproape două decenii: de două ori la Cluj, în cele două teatre – în 1992 la Teatrul Maghiar de Stat Cluj și în 2009 la Teatrul Național Cluj –, și cu actori francezi la Limoges în 1996, la invitația lui Silviu Purcărete, care conducea la acea vreme Theatre de l'Union,[3] și la Paris în

1 Autoarea acestui articol a scris două texte înrudite, între care există diferențe, unul (mai amplu) pentru acest volum, iar celălalt pentru *Dicționarul multimedia al teatrului românesc* (www.dmtr.ro).

2 Marian Popescu, *Luceafărul*, 28 septembrie 1994. (Cronicile citate aici, apărute în ziarele și revistele păstrate în Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj, nu menționează numărul paginii, doar numele revistei, numărul și data apariției.)

3 „Eugène Ionesco, autorul francez de origine română, jucat în franceză de actori români şi francezi, sub îndrumarea unui regizor român de expresie maghiară – iată, după părerea mea, o combinaţie foarte potrivită unei piese despre limbaj [...]” Silviu Purcărete despre *Cântăreața cheală* de la

2000,[4] la Athénée Théâtre Louis Jouvet. Versiunea „princeps" a celor patru montări rămâne reperul acestei creații pe un *text închis*,[5] tratat ca o partitură muzicală în care diferența de la un spectacol la altul se naște din amprenta interpretării actoricești. *Cântăreața cheală* este un caz singular în teatrografia română de succes absolut al unui spectacol cu formă fixă, regizorul abordând textul ca un dirijor aflat în fața unei partituri interpretate de fiecare dată cu altă orchestră.

Cântăreața cheală din 1992 e un reper al schimbării atât pentru vizibilitatea și relevanța Teatrului Maghiar de Stat Cluj, cât și pentru estetica regizorului și pentru înnoirea paradigmei lecturii scenice a teatrului absurdului. În acest spectacol găsim ideea fracturii comunicării umane care traversează întreaga gândire scenică a lui Gábor Tompa. „La doi ani de la Revoluție, dezamăgirile au început să se adune, unele prietenii s-au destrămat, lumea a început să alerge după bani. [...] A început să mă intereseze această prăpastie în comunicarea dintre oameni, faptul că ne-am golit de sens. A devenit mult mai evident după 1989 că nu avem ce să ne mai spunem, dar trăncănim tot timpul despre asta. Piesa, de fapt, e despre mecanizarea acțiunilor și vorbirii noastre, a obișnuințelor de zi cu zi. Ionesco vorbește foarte des despre descompunerea vorbirii și gândirii, de vidul creat în viață care ar putea să facă din noi niște morți vii."[6]

Textul dramatic, dramaturgia

Istoria montărilor din dramaturgia lui Ionesco în teatrele românești consemnează câteva spectacole în anii '60[7] care îl introduc publicului românesc pe dramaturgul autoexilat din România în 1938. Primul Ionesco pe o scenă națională e *Rinocerii* montat de Lucian Giurchescu la Teatrul de Comedie în 1964, regizorul justificând opțiunea repertorială prin dorința ca „primul contact al publicului românesc cu dramaturgia lui Ionesco să se facă prin intermediul unei piese cu o fabulă mai precisă, în care absurdul să se țină de fondul problemei și nu de formă".[8] A urmat în 1965 *Cântăreața cheală* la Teatrul Mic, în regia lui Valeriu Moisescu, și tot în 1965, la Teatrul Nottara, *Scaunele* în regia lui George Rafael. În 1968 Lucian Giurchescu, director la acea vreme al Teatrului de Comedie, revine la Ionesco cu *Ucigaș fără simbrie,* a treia întâlnire a regizorului în decurs de doar patru ani cu teatrul absurdului, da-

Limoges, fragment citat din caietul-program al spectacolului în interviul cu Gábor Tompa din *Teatrul azi*, 8-9/1997. 59.

4 https://www.huntheater.ro/ro/echipa/6/gabor-tompa/ (accesat în: 20.12.2023).

5 În interviul de documentare acordat autoarei în februarie 2022 regizorul numește *texte închise* piesele montate în cheie unică, replicabilă de la o companie la alta, și *texte dechise* pe cele care permit multiple lecturi regizorale.

6 Interviu cu Gábor Tompa realizat de Oana Cristea Grigorescu, februarie 2022.

7 Cf. www.cimec.ro. (accesat în 20.12.2023).

8 Lucian Giurchescu: Prefață la noua stagiune. *Teatrul*, 9/1968. 8.

că socotim și *Lecția*[9] pe care a montat-o la teatrul radiofonic. La Institutul de Teatru din Târgu Mureș e semnalat un spectacol studențesc *Cântăreața cheală* în limba maghiară în 1967. Dramaturgia lui Ionesco se montează până în 1970, după care urmează două decenii de absență din repertoriile teatrelor noastre, dramaturgul fiind interzis de autorități pentru criticile aduse regimului Ceaușescu. Există totuși o excepție notabilă, *Englezește fără profesor* montată de profesorul Ion Vartic la Facultatea de Filologie din Cluj cu trupa Ars Amatoria&Fiii.[10] Abia după 1990 Ionesco revine consistent în repertoriile teatrelor din România și teatrul absurdului e recuperat atât scenic, cât și în studii teoretice.

Cântăreața cheală e prima întâlnire la scenă a regizorului Gábor Tompa cu dramaturgia lui Eugén Ionesco. Pornind de la lectura paginilor de jurnal din *Note și contranote*, unde Ionesco descrie procesul nașterii textului, inspirat de poncifele manualului de învățare a limbii engleze fără profesor, regizorul a convertit „tragedia limbajului" în parodia teatrului prin jocul comic și artificial al păpușilor umanoide închise în cutia muzicală cu arc. „O parodie a teatrului este teatru mai mult decât teatrul direct, deoarece nu face decât să mărească și să scoată în evidență liniile lui caracteristice. [...] Textul *Cântăreței chele* sau al manualului de învățare a englezei [...], alcătuit din expresii gata făcute din clișeele cele mai tocite, îmi dezvăluia, tocmai prin asta, automatismele limbajului, ale comportamentului oamenilor, «vorbirea pentru a nu spune nimic», vorbirea pentru că nu este nimic personal de spus, absența vieții lăuntrice, mecanica vieții de fiecare zi, omul scăldându-se în mediul său social, nemaideosebindu-se de el."[11] Spectacolul își află inspirația în mărturia lui Ionesco, iar pentru dramaturgia spectacolului regizorul colaborează cu András Visky, care lucrează pe traducerea lui György Gera în limba maghiară. Regizorul și dramaturgul de scenă „nu fac schimbări în text, doar cer actorilor repetarea unor fraze".[12] Urmăresc astfel să accentueze ritmul muzical al textului, evidențiat și de interpretarea actoricească.

Regia

În eseul mai amplu dedicat montărilor *Cântăreței chele*, intitulat *Eugen Ionescu și reteatralizarea teatrului românesc*, Doina Modola subliniază abandonul farsei tragice în favoarea parodiei în spectacolul lui Gábor Tompa ca pe un moment de cotitură estetică în lectura dramaturgiei teatrului absurdului. „Ritmul e mult mai susținut, debitul e ludic, vesel și cuceritor, nimic din gravitatea inițială a farsei tragice nu mai există în spectacolul lui Tompa. Lumea s-a obișnuit cu propria ei imagine absurdă,

9 Ibid.
10 Vezi: http://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2018/n9/a4/ (accesat în: 20.12.2023).
11 Eugène Ionesco: *Note și contranote*. București, Editura Humanitas, ed. a II-a, 2002. 230.
12 Ungvári Zrínyi Ildikó: Az emlékezés deficitje. In: Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Ungvári Zrínyi Ildikó (ed.): *Erdélyi magyar színháztörténet. Philther-elemzések*. Cluj-Napoca – Târgu Mureș, Eikon – Editura UArtPress, 2009. 341.

cu cercul închis în care trăiește, acceptându-și ilogismul, zădărnicia, stupiditatea, inconsistența. Se complace în agitația frenetică și se amuză în anomalie."[13] De aceeași părere este și Ildikó Ungvári Zrínyi, care afirmă că „spectacolul ilustrează perfect metoda de lucru a lui Tompa, pentru care ritmul e regie."[14] Regizorul vede în Eugène Ionesco un profet al lumii contemporane, cel care traduce drama secolului în golirea de sens a acțiunilor omenești, și revine, cu fidelitate, de-a lungul următoarelor decenii la dramaturgia ionesciană, descoperind în ea o dimensiune mistică.

În pagina de dicționar dedicată *Cântăreței chele* din volumul *Label Curtain – a private theatrical dictionary*,[15] Gábor Tompa sintetizează cele trei axe ale concepției spectacolului, moment de schimbare a paradigmei în creația sa regizorală și, deopotrivă, reper în teatrul românesc: marioneta lipsită de viață, în pofida gesticulației abundente, e imaginea existenței inconsistente;[16] trăncăneala fără sens e expresia fracturii comunicării; mecanismul agitației cotidiene e ciclic și reversibil. Rădăcinile tragediei limbajului din piesa lui Ionesco se află în piesele lui Caragiale pentru că „oamenii nu au nimic să își spună, și de aceea trăncănesc despre asta încontinuu".[17] Vorbăria însoțită de gesturi automate, sacadate, transformă personajele ionesciene în marionete, păpuși trase cu cheia. (IMAGINEA A) Iar odată arcul destins, învârtirea cheii derulează mișcarea în sens invers, pe repede-înapoi, pentru a permite apoi reluarea acelorași secvențe, în buclă închisă. În fond, dialogul o poate lua înainte și înapoi fără să se schimbe nimic în acest univers artificial. „Formula finalului spectacolului am găsit-o de abia în repetițiile de text. Am citit foarte mult textul exact ca să intre în gura actorilor ca o partitură muzicală. După a treia sau a patra lectură am făcut un experiment interesant, să citim piesa de la sfârșit spre început, replică de replică. Și, culmea, a funcționat în mod extraordinar. Astfel ne-a venit ideea să rebobinăm mișcarea, așa cum dai înapoi un film pe *fast rewind*."[18] Mișcarea pe repede-înapoi trimite la finalurile multiple propuse de Ionesco, descrise în paginile de jurnal.[19] Ideea personajelor mecanice și a reversibilității mute a întregului spectacol dă originalitatea lecturii regizorale, unanim apreciate în cronici,[20] ceea ce împrospătează lectura canonică a teatrului absurdului. „Spectacolul lui Gábor Tompa este o comedie uriașă, precisă, pură, umorul său original izvorăște din respingerea trivializării absurdului."[21] În fond, personajele repetă la nesfârșit mimarea ridicolă a vieții ca marionete fără voință proprie și transmit ideea că sunt niște morți vii.

13 Doina Modola: Eugen Ionescu și reteatralizarea teatrului românesc. *Teatrul azi*, 6-7-8-9/2002. 19.
14 Ungvári Zrínyi Ildikó: op. cit. 343.
15 Tompa Gábor: *Label Curtain – a private theatrical dictionary*. Miercurea-Ciuc, Bookart, 2014. 121. (Versiunea în limba engleză a cărții omonime apărute în limba maghiară, în 2010, tot la Bookart.)
16 „Personajele sunt tranziții între obiect și organism viu." Bérczes László: Őnsekené zsapok a. *Színház*, 5/1992.16.
17 Interviu cu Gábor Tompa realizat de Oana Cristea Grigorescu, februarie 2022.
18 Interviu cu Gábor Tompa realizat de Oana Cristea Grigorescu, februarie 2022.
19 V. Eugéne Ionesco: *Note și contranote*. București, Editura Humanitas, ed. a II-a, 2002. 233-236.
20 V. Michael Billington: Words for the Absurd. *The Guardian*, 14 octombrie 1993. 9.
21 Roberta Mock: The Bald Prima Donna. *Time Out*, 13-20 octombrie 1993. In: Florica Ichim: *Conversație în șase acte cu Tompa Gábor*. București, Fundația Culturală „Camil Petrescu", *Teatrul Azi* (Supliment), 2003. 243.

Regizorul marchează cu acest spectacol un moment de schimbare de limbaj în programul său regizoral, de atenuare a grotescului în favoarea potențării ludicului, de accentuare a comicului care relevă derizoriul lumii noastre absurde: „Lumea noastră, nu piesa, e absurdă. Când montăm o piesă absurdă, nimic nu e absurd în interiorul piesei, logica interioară, structura textului sau a spectacolului are un firesc.”[22] Astfel definește regizorul grila sa de lectură a teatrului absurdului.

Jocul actoricesc

Ivirea contextului favorabil montării textului ionescian este conjugată cu găsirea distribuției ideale. „În teatru exista nucleul actorilor cu care să abordez acest text. Era un moment fast, cu actori care se coagulau într-o trupă revigorată. Andrea Spolarics s-a mutat la Cluj, din Ungaria, în 1992.[23] E o actriță extraordinară, avea ceva de clovn, ceva grotesc, cu un umor foarte special, dar era potrivită și pentru un teatru fizic. Venise de la Târgu Mureș Ferenc Boér, care era, într-un fel, un clovn desăvârșit. Se întorsese Kati Panek din concediul de maternitate, iar Miklós Bács se afirmase prin câteva spectacole după venirea lui în trupă, în 1988.”[24] Entuziasmul criticilor pentru spectacol e alimentat și de aprecierea unanimă a întregii distribuții pentru subtilitatea detaliilor de mimică și de mișcare și pentru precizia jocului actoricesc. „Interpretarea plină de acuratețe și de o frenezie «aplicată» a actorilor urmează o continuă curbă ascendentă, o undă de energie, o vibrație și o fervoare aproape abstracte. Și iată cum chiar extrem de englezeștile familii Smith și Martin, împreună cu necuviincioasa și «înfiorătoarea» jupâneasă Mary și cu ingenuul Căpitan de Pompieri pot atinge, nu în ciuda marionetizării, cum ne-am aștepta, ci tocmai datorită ei, paradoxal, o trăire aproape mistică. Experiența de tip mistic pe care, în spectacolul lui Gábor Tompa, o traversează toți aceștia e un fapt cu totul surprinzător prin corespondența secretă care ni se dezvăluie astfel între *Cântăreața cheală* și câteva piese ionesciene mai târzii.”[25]

Regizorul introduce două personaje suplimentare, fără text. Maestrul de ceremonii întâmpină spectatorii prin gesturi maiestuoase în spațiul cutiei cu păpuși, a curiozităților de bâlci. Complicitatea cu care privește publicul creează suspans și îl avertizează asupra statutului personajelor. Iar a doua licență regizorală e clovnul-arlechin, jucat de Lehel Salat ca o marionetă fără fir, o păpușă cu zâmbetul înghețat pe figură, care, prin contrast cu locvacitatea restului personajelor, este mai vie și mai umană decât păpușile care se agită în gol, fără relație. (IMAGINEA B) Montarea din 2009 de

22 Interviu cu Gábor Tompa realizat de Oana Cristea Grigorescu, februarie 2022.

23 „E prima dată când o trupă maghiară din România angajează un actor din Ungaria, pe Andrea Spolarics.” Ungvári Zrínyi Ildikó: op. cit. 339.

24 Interviu cu Gábor Tompa realizat de Oana Cristea Grigorescu, februarie 2022.

25 Laura Pavel: Farmecul ființelor mici. *Apostrof,* 3-4/1995. 27.

la Teatrul Național din Cluj reia identic situațiile și acțiunile personajelor, doar distribuția schimbată le împrumută un alt temperament. „Nici n-aș putea să fac altfel, pentru că am găsit o idee care rezistă timpului, care nu este ancorată într-o epocă, și spectacolul e ca o partitură muzicală pe care un dirijor o interpretează cu altă orchestră. Acolo sunt diferențele, deși personajele sunt de tip mască, cu perucile, costumele și aspectul pompierului știute. Sigur că sunt diferențe de nuanțe între actorii de la Teatrul Maghiar, de la Teatrul Național și cei de la Paris. Dar foarte puține se schimbă."[26] Sacadarea mecanică a mișcărilor și rostirea golită de orice sentiment, derularea pe repede-înapoi a mișcărilor întregului spectacol cu precizia unui mecanism de cutie muzicală sunt cheile succesului acestui spectacol-partitură, în care virtuozitatea mișcărilor și a rostirii replicilor fiecărui personaj naște muzicalitatea întregului. În cutia cu păpuși farsa și coșmarul coexistă. Rigiditatea mecanică a mișcărilor, în contrast cu verbiajul abundent al personajelor, parodiază obiceiurile burgheze ale societății, nuanțat integrate de fiecare personaj în parte. „Splendida doamnă Smith a Andreei Spolarics jubilează în clișeele scrobite pe care le relatează soțul ei – ce aduce cu Zebedee, în timp ce își face apariția dintr-o cutie tapițată de jucărie. «Prietenii» lor care poartă kilturi, domnul și doamna Martin, copulează mecanic – ca niște cățelandri, direct pe podea, imediat ce descoperă prin conversație că sunt într-adevăr soț și soție. Toți sunt în mod constant derutați chiar de faptul că există, de când, în loc să folosească limbajul pentru a gândi, cuplurile Smith și Martin au un limbaj care gândește pentru ei. Pentru că fiecare experiență este imprevizibilă, și deci surprinzătoare, ei nu pot distinge între fantastic și banal."[27] Această îngemănare de banalitate și artifical, viață mimată și ironie subversivă naște comicul terifiant al spectacolului.

Scenografia și sunetul

Scenografia strălucitoare semnată de Judit Dobre-Kóthay transpune ideea unei cutii muzicale (sugerate și de muzica spectacolului), a unei lumi feerice, dar artificiale, acționate mecanic. (IMAGINEA C) Spectatorii sunt conduși în spațiul studio al spectacolului printr-un tunel.[28] „Publicul este condus printr-un culoar labirint la capătul căruia descoperă o cutie miraculoasă cu păpuși vii, mașinării puse în mișcare de o energie găunoasă și periculoasă."[29] Spațiul studio al spectacolului e amenajat pe scena mare a teatrului maghiar, unde un raft casetat plin cu păpuși joacă rolul cortinei pe care o ridică maestrul de ceremonii (licență regizorală) cu un gest complice cu sala, revelându-ne interiorul alb imaculat al unuia din rafturile-cutie. „Din momentul în ca-

26 Interviu cu Gábor Tompa realizat de Oana Cristea Grigorescu, februarie 2022.
27 Roberta Mock: op. cit. 243.
28 „Amintind de *Livada*… lui Harag, [acest tunel] redă perfect percepția tragică a timpului, asociată cu gândirea existențialistă." Ungvári Zrínyi Ildikó: op. cit. 339.
29 Ludmila Patlanjoglu: *Universul românesc, apud*: Florica Ichim: op. cit. 238-239.

re dulapul încărcat cu jucării se crapă deschizându-ne universul steril-strălucitor al domnului și doamnei Smith, știm că am nimerit într-o lume a clovnilor. Aici, timpul e irelevant și toate lucrurile raționale sunt o iluzie."[30] Aici, viața păpușilor mecanice durează până la destinderea arcului și se reia identic după retensionarea lui, iar acțiunile sunt reflexe pavloviene. „Costumele, machiajul compuse savant, cu rafinament, comentează natura grotescă a acestor burghezi, existențe dezumanizate, convenționalizate, alienate și alienante. În spațiul alb, febrilitatea acestor paiațe colorate, cuvintele lor golite de sens, gesturile mimând trăirile autentice decupează un univers delirant și irațional. Tompa imaginează un coșmar suprarealist, urmărind să pună în lumină natura onirică a acestui «insectar uman». În continua agitație absurdă a personajelor, ele sunt legate de ceva secret, ca o fatalitate. Reprezentația este o meditație demistificatoare asupra condiției umane văzute ca un spectacol tragi-comic."[31]

Caietul de sală al spectacolului e ilustrat cu schițele de costum al fiecărui personaj, realizate de Judit Dobre-Kóthay. (IMAGINEA D) Cromatica costumelor și eclectismul lor baroc (IMAGINEA E) susțin ideea de parodie a teatrului și avertizează spectatorul de ieșirea din logica realistă. „[C]uplul Smith este fardat astfel încât să semene cu un cuplu victorian grotesc, cuplul Martin – o pereche în kilturi, scoțieni exaltați, iar pompierul musafir care spune anecdote fără rost – un personaj cu o față aurie și o bucată de furtun-falus ieșindu-i din haină. Teoretic ar fi trebuit să distrugă piesa: personajele lui Ionesco sunt făcute pentru seriozitate împietrită."[32] Comicul apariției personajelor e conținut în costumele, în gesturile și în vorbirea lor impersonală. „Costumele sînt ingenioase. Doamna Smith (Andrea Spolarics, cu o grație nostimă de parodie) e o păpușă japoneză de pe ceștile de ceai, în timp ce domnul Smith (Ferenc Boér) e o păpușă cu arc, propulsată uneori în acțiune de un resort situat pe suprafața scaunului pe care obișnuiește să citească ziarul. E ca o morsă împăiată, hazliu și terifiant în același timp. Costumele lor sunt interșanjabile încît, la a doua apariție, Doamna Smith este jumătate din domnul Smith și invers. Celălalt cuplu, domnul și doamna Martin, sunt păpuși scoțiene, Panek Kati are o figură aiurită și netoată, alcătuind împreună cu Bács Miklós – cu o mare mobilitate a expresiei – un reușit cuplu comic. Scena recunoașterii dintre domnul și doamna Martin se petrece pe fondul unei activități conjugale pline de vitalitate, absurdul situației fiind dus la paroxism. Căpitanul de pompieri (József Bíró) este un soldățel de plumb cu tulumba la brîu; ca și la celelalte personaje, fardul, o anume înțepeneală și transparență a obrazului, te proiectează într-o lume jumătate mecanică, jumătate umană."[33] Suspendarea reperelor realiste e semnalată și de dezaxarea timpului: ceasul fără manoșe bate aiurea și permite reversibilitatea timpului, de vreme ce viața personajelor-marionete se derulează într-o lume atemporală, situată în afara rațiunii.

30 Roberta Mock: op. cit. 243.
31 Ludmila Patlanjoglu: op. cit. 239.
32 Michael Billington: op. cit. 9.
33 Mircea Ghițulescu: Ionesco, închis în propria simetrie. *Contemporanul*, 12 aprilie 1992. 6.

„Tompa introduce încă din start un alt element care face trimitere directă la timp și măsurarea acestuia: ceasul de perete. Numai că este un ceas fără limbi, dar care totuși bate în anumite momente (esențiale, când se schimbă sensul și cursul timpului ca atare, când el este dat înapoi). Regresia temporală este marcată în acest fel și mai bine – personajele rămân claustrate în căsuța cu păpuși tocmai pentru că este un timp idilic."[34] Un timp idilic, însă mortificat.

Cu minime diferențe, cele patru montări ale spectacolului expun același decor și aceleași costume, aceleași personaje care, sub masca perplex-tâmpă, ascund inconsistența existenței într-o lume absurdă. În lectura lui Tompa, parodia relațiilor umane e sursa interpretării metafizice a piesei, care transcende astfel critica societății burgheze asociate de regulă acestei opere dramatice. „Spectacolul se desfășoară în această cutie. Casa perfect ermetică de păpuși am dorit să fie din plexiglas, cu podeaua și pereții albi, iar în ea, un scaun desfundat cu arcurile ieșite; dintr-o cutie ies câteva personaje. Podeaua doream să fie translucidă, dar am reușit doar în spectacolul francez. Iar spațiul acesta e închis cu niște rafturi pe care regăsim personajele de mai târziu."[35]

Regizorul semnează și coloana sonoră a spectacolului, o melodie minimalistă, distorsionată spre final. Mai degrabă efect sonor de accent decât comentariu muzical, muzica potențează stilul și ritmul vorbirii. „Jocul actoricesc este caracterizat de un univers sonor special, extrem: nu numai din cauza ritmului și a intonației neobișnuite ale rostirii (replici în formă de arii, porțiuni de text spuse în ritm accelerat etc.), ci și datorită manifestărilor nonverbale. Ultimele cincisprezece minute ale spectacolului sunt marcate de acustica muzicii distorsionate, chinuite."[36]

Istoria efectelor spectacolului

Peste tot pe unde a fost prezentat spectacolul, cronicile elogioase au salutat prospețimea, relevanța viziunii regizorale în contextul politic al anilor '90 și precizia interpretării actoricești. (IMAGINEA F) De la călduroase recomandări în paginile cotidienelor la analize ample, spectacolul a adunat un dosar de presă foarte bogat. Cronicile engleze comentează că spectacolul e perfect inteligibil chiar și fără lectura supratitrării. „Supratitrările sunt aproape inutile. Ceea ce contează este modul în care toate actele umane, inclusiv, bineînțeles, actul de a vorbi, sunt reduse la ridicol."[37] „Publicul este încurajat să urmărească dialogul prin intermediul supratitră-

34 Nona Rapotan: De ce este absurdul atemporal – „Cântăreața cheală" în regia lui Gábor Tompa. https://bookhub.ro/de-ce-este-absurdul-atemporal-cantareata-cheala-in-regia-lui-gabor-tompa/ (accesat în 20.12.2023).

35 Interviu cu Gábor Tompa realizat de Oana Cristea Grigorescu, februarie 2022.

36 Ungvári Zrínyi Ildikó: op. cit. 344.

37 Richard Wilschsat, *The West Yorkshire Playhouse*, decembrie 1993 (numele autorului articolului e scris de mână indescifrabil pe copia xerox păstrată în dosarul spectacolului aflată în Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj).

rilor în limba engleză de pe un ecran de deasupra scenei, o distragere inutilă a atenției, având în vedere natura suprarealistă a piesei, deoarece dialogurile ciudate nu au sens. Abilitățile artiștilor care folosesc expresiile faciale și mimica sunt cele care fac ca piesa să fie bizară, strălucitoare și îndrăzneață."[38] Iar directorul Festivalului Irlandez, Sean Doran, concluzionează: „Acesta este probabil unul dintre cele mai splendide și mai de succes spectacole în teatrul mondial de azi". În primele două versiuni (maghiară și franceză) spectacolul a fost extrem de longeviv, cu aproape 150 de reprezentații,[39] respectiv în jur de 200, de-a lungul anilor. La teatrul maghiar din Cluj spectacolul s-a jucat neîntrerupt până în 1997, când actrița Andrea Spolarics a părăsit trupa și s-a întors în Ungaria. Nominalizarea la Premiul pentru cea mai bună regie și nominalizarea la Premiul pentru cel mai bun spectacol al stagiunii 1991-1992[40] la Gala Premiilor UNITER și, în același an (1993), premiul Festivalului Național de Teatru[41] pentru originalitate regizorală au fost urmate de alte premii și turnee în țară și străinătate, în Franța, în Ungaria la Szolnok, Pécs și Budapesta, dar și în Finlanda și Marea Britanie. Prin programul *Noroc* a fost posibil un amplu turneu cu 25 de reprezentații în cinci orașe din Marea Britanie în perioada octombrie-noiembrie 1993 (Londra, Derry, Glasgow, Leeds și Oxford), încununat cu Premiul pentru cel mai bun spectacol străin al anului 1993 din Anglia, acordat de criticii englezi. Versiunea franceză a spectacolului de la Paris din 2000 s-a jucat neîntrerupt timp de trei stagiuni la Théâtre Athénée Louis Jouvet.

Entuziasmul criticilor pentru spectacol e documentat de arhiva consistentă a cronicilor în limbile maghiară și română, dar și de cele în engleză și franceză apărute în timpul turneului din Anglia sau al reprezentațiilor de la Paris. „Secretul acestei piese stă în virtuozitatea actorilor"[42] e opinia generală, iar meritul spectacolelor stă în capacitatea regizorului de a conduce patru distribuții diferite care ating virtuozitatea interpretativă a unei orchestre de cameră. Ungvári Zrínyi consideră că spectacolul „a lansat procesul de problematizare a identității teatrului maghiar din România, procesul de clarificare a relației cu tradiția teatrului maghiar".[43] Comentariul lui Joyce McMillan de la *The Guardian* formulează concluzia pe care o știu toți cei ce au avut ocazia să vadă măcar una dintre cele patru versiuni ale spectacolului, a căror viață se întinde pe aproape două decenii: „*Cântăreața cheală* a dovedit un asemenea grad de spiritualitate, disciplină, inteligență, umor și maturitate politică profundă, încât cei care l-au văzut se pot considera norocoși".[44]

38 V. Pauline Cooper: *Yorkshire Evening Post*, 2 noiembrie 1993.
39 Ungvári Zrínyi notează 144 de reprezentații. Ungvári Zrínyi Ildikó: op. cit. 335.
40 De asemenea, actrița Kati Panek a fost nominalizată la Premiul pentru cea mai bună actriță.
41 La vremea aceea FNT acorda premii.
42 Jean-François Julien: Tompa Gábor închide Cântăreaţa într-o cutie. Revista *Anonim*, 1 noiembrie 1996. (Citat și în *Teatrul azi*, 8-9/1997. 59.)
43 Ungvári Zrínyi Ildikó: op. cit. 347.
44 Joyce McMillan: Fine craft and hard graft. *The Guardian*, 4 octombrie 1993.



IMAGINEA A: Kati Panek (Mrs. Martin), Miklós Bács (Mr. Martin), Lehel Salat (Musafirul). Fotografie: Zsolt Temesi (1992). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA B: József Bíró (Șeful pompierilor), Lehel Salat (Musafirul), Kati Panek (Mrs. Martin), Miklós Bács (Mr. Martin), Andrea Spolarics (Mrs. Smith), Ferenc Boér (Mr. Smith). Fotografie: Zsolt Temesi (1992). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA C: Miklós Bács (Mr. Martin), Kati Panek (Mrs. Martin), Andrea Spolarics (Mrs. Smith). Fotografie: Kevin Low (1993). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA D:
schițe de costum în caietul de sală al spectacolului.
Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA E: Kati Panek (Mrs. Martin), Miklós Bács (Mr. Martin), József Bíró (Șeful pompierilor), Ferenc Boér (Mr. Smith), Andrea Spolarics (Mrs. Smith), Lehel Salat (Musafirul). Fotografie: Zsolt Temesi (1992). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA F:
Kati Panek (Mrs. Martin), József Bíró (Șeful pompierilor), Miklós Bács (Mr. Martin), Andrea Spolarics (Mrs. Smith).
Fotografie: Kevin Low (1993).
Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.

REVOLUȚIA FURATĂ

Victor Ioan Frunză: *Tom Paine,* 1993

▪

LEVENTE KOVÁCS

Tom Paine *a fost creat ca o coproducție a Academiei de Artă Teatrală din Târgu Mureș și a Teatrului Național, reprezentând primul rezultat semnificativ al revigorării formării actorilor după schimbarea de regim. În spectacolul care a marcat începutul recuperării decalajului față de teatrul și pregătirea actorilor din București, de clasă mondială, abordarea pedagogică reînnoită și încorporarea în curriculum a unor forme, până atunci inedite, ale dezvoltării bazate pe improvizație a personalității și a creativității a condus la rezultate vizibile. Atât alegerea piesei, cât și contextul sociopolitic au contribuit la acest caracter excepțional. În momentul premierei apăruseră deja acele simptome grave care puneau sub semnul întrebării schimbările revoluționare din trecutul recent și prefigurau o nouă lume a manipulării, a corupției și a dezamăgirii, care nu a știut să facă nimic cu rămășițele comunismului.*

Titlu: Tom Paine. *Data premierei*: 10 decembrie 1993. *Locul premierei*: Teatrul Național din Târgu Mureș. *Regizor*: Victor Ioan Frunză. *Autor*: Paul Foster. *Traducător*: Vajda Miklós. *Scenografie și costume*: Adriana Grand. *Coreografie*: Felicia Dalu. *Muzica*: Dorina Crișan Rusu. *Companie*: Anul IV de actorie al Academiei de Artă Teatrală din Târgu Mureș. *Distribuție*: Balázs Attila, Bandi András, Bogdán Zsolt, Csiszér Lajos, Csutak Réka, Fodor Piroska, Fülöp Erzsébet, Gajzágó Zsuzsa, Kardos Máriusz Róbert, Mátyás Zsolt, Sajnár György, Szikszai Rémusz, Tordai Tekla.

Contextul cultural teatral

Tom Paine a fost creat ca o coproducție a Academiei de Artă Teatrală din Târgu Mureș și a Teatrului Național din același oraș și a marcat începutul stagiunii ca spectacol de teatru de mare anvergură în viața celor două instituții. Producția, susținută de Fundația Soros, a fost prima realizare majoră a relansării pregătirii actorilor după schimbarea de regim. După aproape un deceniu de politică de reprimare, când clasele de actorie se formau cu doar doi-trei studenți pe an, pregătirea actorilor fiind restrânsă până la inoperabilitate, debutul clasei de 14 studenți, admiși în 1990, a marcat puternic o schimbare, nu doar din punct de vedere cantitativ.[1]

În cadrul spectacolului, care a constituit începutul de recuperare a decalajului față de viața teatrală și pregătirea actoricească din București, pe bună dreptate de renume mondial, abordarea pedagogică reînnoită, cu încorporarea în curriculum a unor forme inedite de dezvoltare a personalității și a creativității bazate pe improvizație, a condus la rezultate vizibile. Pe de o parte, invitarea unor personalități marcante ale tinerei generații de regizori, aflate în fruntea teatrului românesc, cu o abordare unică, a stimulat educația teatrală, pe de altă parte, grație atractivității și prestigiului regizorului, spectacolul a adus o recunoaștere și o notorietate fără precedent pentru secția maghiară a Academiei din Târgu Mureș.[2] Alegerea piesei, care l-a adus pe scena maghiară pe unul dintre cei mai distincți și influenți autori dramatici *off-off-Broadway*, a contribuit la caracterul excepțional al spectacolului, care a surprins atât profesioniștii teatrului, cât și publicul, ca un experiment de un succes remarcabil, o inovație radicală bazată pe un limbaj scenic, elemente dramaturgice, regizorale, de management actoricesc și tehnico-teatrale necunoscute până atunci (IMAGINEA A).

În același timp, contextul sociopolitic nu este neglijabil. Până la momentul premierei apăruseră deja simptomele grave care puneau sub semnul întrebării schimbările revoluționare din trecutul recent și prefigurau o nouă lume a manipulării și a corupției, a dezamăgirii și a „deturnării revoluției”, care evita confruntarea cu moștenirea comunismului. În acest context, soarta lui Tom Paine a exemplificat zicala conform căreia „revoluțiile își devorează propriii copii”.[3]

1 Dintre cei 13 studenți care au jucat în spectacol, Zsolt Bogdán a interpretat rolul lui Tom Paine, Erzsébet Fülöp, pe cel al Renumelui, și Zsuzsa Gajzágó, pe cel al Mariei. Ceilalți au interpretat, pe rând, chiar și trei-cinci roluri.

2 Imediat după Frunză, a fost invitat Gábor Tompa să pună în scenă *Tartuffe* de Molière, cu studenții din aceeași clasă de actorie.

3 Zdrobirea sângeroasă a demonstrațiilor celor care cereau o schimbare reală în Piața Universității din București, încercările de asasinare a personajelor-cheie ale schimbării de regim (de exemplu, persecutarea din ce în ce mai accentuată a lui László Tőkés, negarea rolului său în revoluție) au fost indicații precise ale actualității piesei și ale sensibilității crescânde față de drepturile omului, și au făcut din spectacol o expresie importantă a protestului care se desfășurase recent.

Textul dramatic, dramaturgia

Textul lui Paul Foster nu este scris ca o piesă de teatru tradițională și nici nu se supune analizei literare obișnuite: forma sa deschisă și liberă se apropie de scenariul de film.[4] În fața lui Tom Paine, care se zbate în delir alcoolic într-un bârlog de urși din Manhattan, în 1809, se desfășoară ca o viziune febrilă Revoluția Americană și Războiul de Independență, Revoluția Franceză și episoadele pline de cruzime, adesea absurde și incoerente ale șederii sale în Anglia. Evenimentele nu urmează o logică formală de interconectare și cauzalitate, așa că, pentru a le face mai ușor de urmărit, regizorul a recurs la condensări și la omiterea unor elemente care ar fi părut lipsite de sens sau repetări inutile în absența cunoștințelor istorice ale publicului.[5]

Versiunea mai curată a textului a pus accentul pe figura lui Tom Paine și pe destinul său de geniu, pe luptele, deziluziile și compromisurile sale, până la căderea finală și renegarea totală. Aparentele absurdități logice ale desfășurării evenimentelor provin din alcoolismul protagonistului, dar nu contrazic veridicitatea poveștii tragice, ci doar amplifică putrefacția politică pe care Ideea nu reușește s-o oprească. Nu în ultimul rând, un rol important a fost acordat replicilor adresate publicului, pieselor muzicale și instrucțiunilor scenice referitoare la stilul de joc.[6]

Regia

Victor Ioan Frunză s-a bazat pe săptămâni de exerciții de improvizație pentru a crea limbajul spectacolului (IMAGINEA B). Adoptând principiile La MaMa (clubul de teatru experimental fondat de Foster), conform cărora actorii ar trebui să aibă abilități excelente de acrobație, dicție, forță fizică, improvizație, canto și dans, acestea au fost o condiție importantă pentru crearea producției de aproape patru ore, care trecea

4 Cf. „Întotdeauna am încercat să scriu cu goluri și lacune, așa cum sculpturile lui Henry Moore au găuri, pentru ca prin piesele mele să poată să curgă și alte elemente. Găurile sunt pauze de respiro, spații libere pentru creativitatea actoricească și regizorală. La urma urmei, nu le poți dicta actorilor că trebuie să facă așa și așa; ei pot avea un set complet diferit de experiențe pe care vor să le aducă în piesă. Teatrul presupune muncă de grup." Foster *apud* Földényi F. László: Paul Foster és a La MaMa, in Paul Foster: *I. Erzsébet. Három dráma*. Budapesta, Európa, 1979. 248.

5 Regizorul a folosit textul piesei într-o variantă mărită și reprodusă dintr-un volum de drame în limba maghiară, din 1979. Ținând cont de numărul paginilor din volumul respectiv, principalele intervenții dramaturgice au vizat următoarele părți: condensarea temeinică a secțiunii cuprinzând paginile 14-19, care conține drumul cu vaporul; tăierea „scenei de șah" de la paginile 40-42, respectiv modificarea acesteia în „scena hărții"; omiterea paginilor 44-50, 60-62 și 74-81.

6 De exemplu, „Pauză. Fiți voi înșivă. Aprindeți-vă o țigară, dacă doriți. Actorii, în special Renumele, să-i pună întrebări despre orice actorului care îl interpretează pe Paine." Paul Foster: *Tom Paine* (traducere de Vajda Miklós). In: *I. Erzsébet. Három dráma.* Budapesta, Európa, 1979. 26.

de la scene meticuloase și lirice[7] la elemente performative puternice.[8] Coregraful și colaboratorul muzical au fost prezenți pe tot parcursul repetițiilor, pregătindu-i pe studenți, care lucrau la intensitate maximă, cu un antrenament continuu de mișcare și de voce. În acest fel, au reușit să parcurgă prin jocul lor această evocare istorică specială la un nivel tehnic ridicat, ale cărui principale merite au fost ritmul antrenant și dinamica variată, în timp ce opririle și ieșirile ocazionale au făcut jocul și mai tensionat și mai colorat, dar nu l-au încetinit. (IMAGINEA C) A fost subliniată grija minuțioasă pentru dezvoltarea funcției dramaturgice a scenografiei, un pilon important al montării, cu realizarea unor efecte inedite prin tehnici împrumutate, care au îmbogățit în mod semnificativ parcul de corpuri de iluminat. În piesa în două părți, regia a inserat și o „pseudo-pauză": la pagina 26, povestea scenică era întreruptă și actorii invitau publicul în hol, provocând o discuție informală.[9]

Jocul actoricesc

Jocul actoricesc și prezența scenică s-au desfășurat pe mai multe planuri. La început, actorii s-au prezentat cu numele lor, apoi au făcut exerciții de vocalizare și mișcare. Apoi au adus și au așezat pe scena goală principalele elemente de recuzită și de decor, în timp ce improvizau dialoguri despre poziția și funcția acestora. Folosind doar câteva gesturi, actorii au intrat în personaje direct, cu o trecere firească din improvizație în situația dramatică. În tehnica de reprezentare a personajelor regizorul nu a utilizat meticulozitatea psihologică, personajele fiind portretizate în flash-uri, prin amplificarea câte unei trăsături caracteristice, a unei posturi sau a unui ton al vocii.

În rolul lui Tom Paine însă, Zsolt Bogdán a pus în scenă, foarte nuanțat, etapele unui parcurs de viață și dezvoltarea unui personaj. Personajul său emana o energie puternică, desfășurându-se într-o serie de scene de efort extraordinar, în cursul unor adevărate lupte fizice cu obstacolele, în numeroasele etape ale destinului său.[10] Rémusz Szikszai, care a interpretat rolul Prezentatorului, a reprezentat foarte

7 De exemplu, scena sugestiv realizată în care actrița din rolul Renumelui dă naștere, sau lirismul relației dintre Renume și Paine, aproape ca o relație de iubire. Acestea cvasi-contrapunctau manifestările adesea agresive ale patetismului revoluționar al personajului titular.

8 De exemplu, spectaculoasa coregrafie a Feliciei Dalu, care amintește de vodevilurile de la Friedrichstadt-Palast, sau cascadoria lui Paine, care urcă pe o scară înaltă când scrie drepturile omului cu vopsea roșie pe peretele din spate, cu litere uriașe.

9 Personajele ies din piesă și încep o dezbatere despre caracterul protagonistului, dacă Paine a avut dreptate sau nu, dacă a vrut să fie rege etc. De asemenea, încearcă să încurajeze publicul să facă legătura între ceea ce vede și propriile experiențe de zi cu zi, cu evenimentele politice cotidiene. Însă acest tip de interactivitate era atât de neobișnuit pentru public, încât pasivitatea și neînțelegerea publicului i-au făcut pe actori să se blocheze, iar după câteva reprezentații regizorul a renunțat la experiment.

10 Cruzimea soldaților care îl caută pe Paine în scena din bârlogul urșilor, umilința la care este supus când linge pălincă de pe picioarele guvernatorului, faptul de a fi prins între treptele scării

sugestiv logica limpede precum cristalul și, ca principală forță de coeziune a spectacolului cu multiple fațete, a format puntea către lumea publicului. (IMAGINEA D) În ultima scenă a spectacolului, actorii au ieșit, pe rând, din pielea personajelor – Tom Paine redevine acum actorul care îl interpretează, astfel că ultimele replici despre distrugerea personajului principal și despre națiunea americană devenită nesemnificativă sunt rostite de Zsolt Bogdán – și au încercat să-i explice Sergentului dezorientat de evenimente ce s-a întâmplat cu adevărat.

Scenografia și sunetul

Lumea vizuală a spectacolului a dobândit o expresivitate deosebită prin elementele multifuncționale folosite. Elementul principal, un car, a făcut posibilă o utilizare foarte variată a spațiului – fie ca barcă, fie ca interior sau ca instrument de tortură a lui Paine; la fel și timpanul, pe care Paine îl folosea ca instrument sau ca masă de lucru. În grotescul concursul de mâncat al regilor, uriașa față de masă/bavetă, scara care se înalță ca un catarg de navă, mecanismul pocnitor care se tot dezlănțuie în serii de rafale de tun, flacăra și fumul torțelor erau părți integrante ale lumii vizuale și auditive a spectacolului. O soluție scenografică de un simbolism puternic a fost reprezentarea Morții, care întruchipa distrugerea, sub forma unei figuri care evoca Statuia Libertății. O gamă întreagă de cântece, dansuri și combinații amorfe de mișcare au conferit spectacolului o energie și un elan excepționale. (IMAGINEA E) Cel mai frapant aspect al producției a fost angajamentul extraordinar în crearea imaginii scenice și a sunetului, care, potrivit criticilor, s-au dovedit a fi principala sa atracție.

Istoria efectelor spectacolului

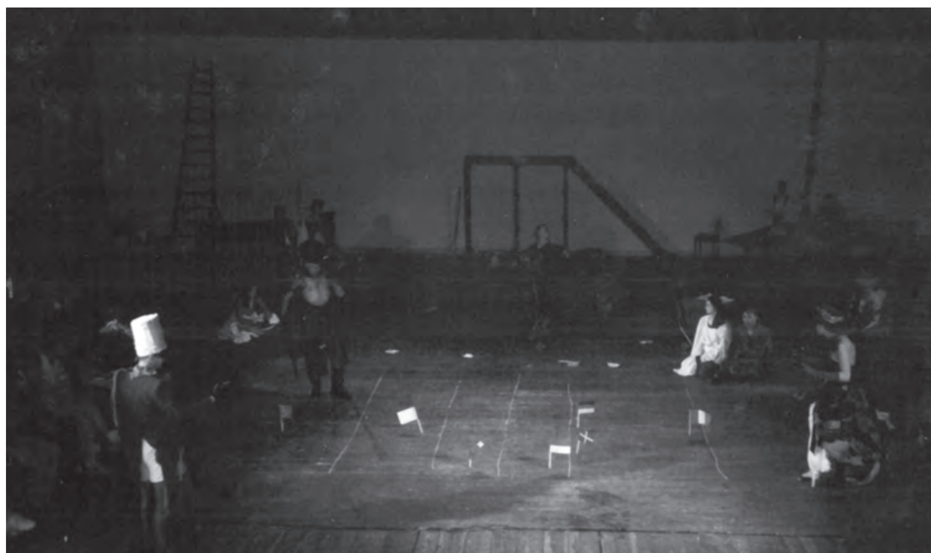
Producția a primit o recunoaștere profesională considerabilă. A fost pentru prima dată când un spectacol-examen al studenților maghiari a fost invitat la Teatrul Național din București, cu participarea unor reprezentanți de seamă ai scenei teatrale din capitală, actori, regizori și critici. Spectacolul a avut parte de un ecou profesional uriaș. În 1994 producția a câștigat Premiul special al juriului la Festivalul Internațional al Tinerilor Actori de la Sibiu, Premiul special al juriului și Premiul special al Ministerului Culturii din Ungaria la Kisvárda, la Festivalul Teatrelor Maghiare din

ca în butuci, rătăcirea chinuitoare cu carul, exercițiul acrobatic al inscripționării peretelui din fundal au fost elementele cele mai apropiate de tortură. Acestea au fost contrapunctate de scenele mai tandre cu Marie și Renumele, sau de micul episod baroc de învățare a noilor nume calendaristice născute în Revoluția Franceză, cu Marguerite. Se remarcă în mod deosebit monologul rostit în așteptarea ghilotinării, în care amestecul de text inteligibil și voci stranii, inarticulate, se transformă într-un interludiu muzical aproape dodecafonic, de potențare nu a sensului logic, ci a conținutului psihic, conform principiilor lui Artaud.

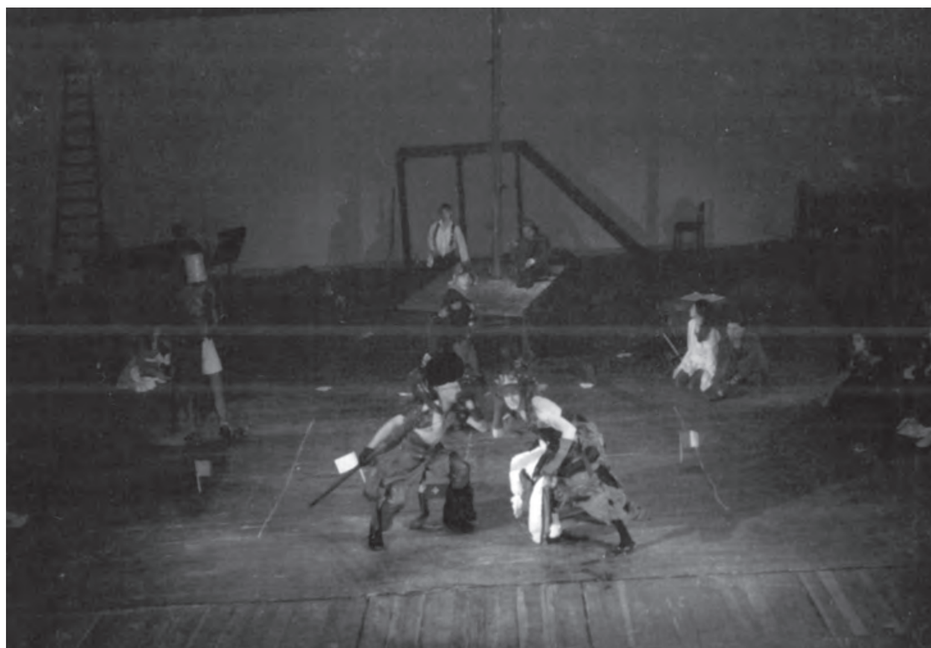
afara Ungariei.[11] Spectacolul a fost prezentat și la Teatrul Național din Timișoara, și în cadrul Festivalului Institutelor Europene de Actorie de la Târgu Mureș, din 1994. În martie 1995 spectacolul a obținut cea mai importantă recunoaștere din partea celui mai semnificativ for profesional de teatru din România: a fost desemnat cel mai bun spectacol al Academiilor de Teatru, în cadrul Galei Premiilor UNITER.[12] Regia lui Frunză a fost elogiată în presă în mai multe rânduri, de cei mai prestigioși critici de teatru din România.

11 De data aceasta, compania a prezentat spectacolul la Teatrul „Szigligeti" din Szolnok, sala teatrului din Kisvárda era inadecvată.

12 Nici până astăzi, în istoria ei de 75 de ani, școala de actorie din Târgu Mureș nu a mai obținut o asemenea recunoaștere.



IMAGINEA A: Fotografie de scenă: desenul divizării lumii. Fotografie: autor necunoscut (1993). Sursa: arhiva personală a lui Erzsébet B. Fülöp.



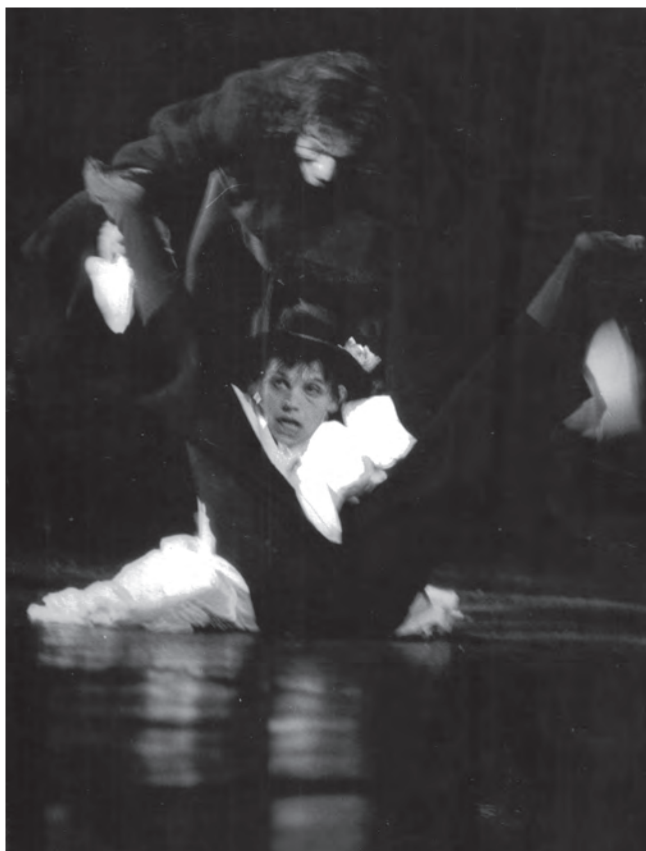
IMAGINEA B: Scenă de luptă. Attila Balázs, András Zsolt Bandi. Fotografie: autor necunoscut (1993). Sursa: arhiva personală a lui Erzsébet B. Fülöp.



IMAGINEA C: Pentru drepturile omului. În prim-plan: Piroska Fodor. Fotografie: autor necunoscut (1993).
Sursa: arhiva personală a lui Erzsébet B. Fülöp.



IMAGINEA D: Rémusz Szikszai (Prezentatorul). Fotografie: autor necunoscut (1993).
Sursa: arhiva personală a lui Erzsébet B. Fülöp.



IMAGINEA E:
Zsolt Bogdán (Tom Paine) și Erzsébet B. Fülöp (Renumele). Fotografie: autor necunoscut (1993). Sursa: arhiva personală a lui Erzsébet B. Fülöp.

TEATRU ÎN ȚARA OGLINZILOR

Victor Ioan Frunză: *Lorenzaccio,* 1998

▪

MÁRIA ALBERT

Frunză nu doar creează o viziune regizorală, ci în același timp experimentează cu o metodă de creație teatrală. În lumina strategiilor creative și a dificultăților de abordare, prin tema invidului care este obligat să apeleze la ipocrizie și la crimă în lupta sa pentru libertate, această regie inedită oferă o perspectivă aparte asupra dictaturii artistice, a libertății și a responsabilității individuale.

Titlu: Lorenzaccio. *Data premierei:* 17 mai 1998. *Locul premierei:* Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" Timișoara. *Regizor:* Victor Ioan Frunză. *Autor*: Alfred de Musset. *Traducător*: Oberten János.[1] *Dramaturgie:* Elena Popescu. *Scenografie și costume:* Adriana Grand. *Muzica:* Horváth Károly. *Dirijor:* Mihaela Silvia Roșca. *Companie*: Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" Timișoara. *Distribuție:* Balázs Attila (Lorenzo di Medici), Demeter András István (Alessandro di Medici), Szabó Károly (Filippo Strozzi), Fazakas Géza (Scoronconcolo), Bandi András Zsolt, Ursu Cătălin (Jakab ungurul), Szász Enikő (Maria Soderini), Fincziski Andrea, Magyari Etelka (Caterina Ginori), Dukász Péter (Cancelarul Maurizio), Higyed Imre (Cardinalul Cibo), Erdély István (Tebaldeo, pictor), Kocsárdi Levente (Leone Strozzi), Makra Lajos, Pavel Bartoș (Baccio Valori), Szilágyi Kinga, Tóth Tünde (Marchiza Cibo), Bedő Andrea (Luisa Strozzi), Ferenczy Annamária (Palla), Sütő Udvari András (Bindo Altoviti), Mátray László (Venturi), Mátyás Zsolt Imre (Pietro Strozzi), Pocsik Zoltán

1 Varianta pentru scena a fost realizată pe baza traducerii lui János Betlen, corelată cu traducerile lui Mihály Dávid și Dezső Mészöly, cu traducerea în limba română a Claudiei Millian-Minulescu (București, Editura pentru Literatură Universală, 1969) și a lui G. Marcuson (București, Editura Univers, 1976), precum și cu ediția franceză a Editurii Gallimard din 1978. Textul în limba română a fost realizat în colaborare cu Elena Popescu. Scenariul de: Victor Ioan Frunză, Attila Balázs, János Oberten. Copyright: János Oberten, Attila Balázs, Victor Ioan Frunză. Sursă: manuscris, proprietate personală a lui Attila Balázs.

(Fantoma lui Lorenzo), Reus Alina, Jurchescu Anca, Miklusicsák Aliz, Rizea Ion, Ursu Cătălin, Reus Alecu, Voichitescu Adrian, Lungu Ciprian, Copot Robert, Matray Edith, Posta Ervin, Lőrincz Zsuzsa, Majorán Attila, Leiti Katalin, Voaides Lavinia, Hajdú Zoltán (cetățeni, oamenii prințului).

Contextul cultural teatral

Stagiunea 1997-1998 are o însemnătate aparte în istoria Teatrului de Maghiar Stat „Csiky Gergely". În orașul multietnic care este Timișoara, funcționează începând din 1953 trei trupe diferite care joacă în limbile română, germană și maghiară. Premiera spectacolului *Lorenzaccio* este evenimentul de încheiere a seriei aniversare organizate cu ocazia împlinirii a 45 de ani de la înființarea trupei maghiare. András István Demeter, directorul numit în urma unui concurs în 1993, dorește să marcheze o schimbare de paradigmă prin acest spectacol. Directorul-actor, activ în procesele de transformare ale schimbării de regim și în viața politică, vrea un teatru „tânăr" cu un limbaj teatral propriu.[2] Invitarea perechii de creatori teatrali Victor Ioan Frunză – Adriana Grand este încă un pas temerar în procesul de transformare paradigmatică. În năzuințele mai ales către un teatru popular ale trupei maghiare, cu o clădire proprie din 1875, prima ruptură de stil vizibilă este produsă de János Taub, prin punerea în scenă a dramei lui Harold Pinter, *Îngrijitorul*, în 1969.[3] La începutul mandatului de director al lui Demeter trupa maghiară din Timișoara se confruntă cu greutăți din toate punctele de vedere: actori puțini, o trupă îmbătrânită, o clădire în stare critică, recunoaștere profesională infimă. În procesul de transformare are un rol important spectacolul din 1996 *În adâncuri*, varianta regizorală a lui Árpád Árkosi după *Azilul de noapte* al lui Gorki, datorită căruia întrega companie, inclusiv generația mai în vârstă, se bucură de succes profesional. Interpretările remarcabile ale lui Lajos Makra și László Hunyadi înseamnă în același timp că rejuvenarea nu se produce prin eliminarea generației vechi, ci prin recunoașterea meritelor sale.[4] Printre tendințele novatoare și necesitatea ocrotirii tradiției, precum și datorită unor reflexe vechi care preferă genurile distractive în repertoriu, premiera spectacolului *Lorenzaccio* este precedată de mai multe încercări curajoase. Cea mai remarcabilă este premiera absolută în limba maghiară a piesei *Spitalul special* al lui Iosif Naghiu (în traducerea Mariei Pongrácz), în sala studio proaspăt inaugurată în

2 Darvay Nagy Adrienne: *Állandóban változékonyan. A temesvári magyar színészet 1953-2003*. Târgu Mureș, Editura Mentor, 2003. 89.

3 Ibid. 92.

4 „Succesul reconstrucției sistematice a trupei a apărut în 1996. Trupa care avusese la început, împreună cu Demeter, doar zece actori și cinci-șase actori secunzi, a crescut la douăzeci și șapte de membri. Tot mai mulți proaspăt absolvenți s-au angajat la Timișoara, iar de la alte teatre s-au reîntors marii bătrâni, precum Lajos Makra, primul premiat cu distincția de Membru Permanent înființat de András, sau József Vértes." Darvay Nagy Adrienne: *Szereptudásra vagy rögtönzésre. Demeter András a s(z)ínen*. Oradea, Europrint, 2013. 57.

anul 1997. Spectacolul, care își propune să prelucreze tema confruntării cu tertipurile politice și deziluzia legate de revoluția din 1989, este realizat, conform regizorului, de o echipă „ecumenică”, alcătuită din artiști români, germani și maghiari.[5] Premiera spectacolului *Lorenzaccio* este evenimentul final al microstagiunii aniversare intitulate *Tükörben 44+1* [În oglindă 44+1].[6] În cadrul programului aniversar reprezentanții de marcă ai generației vechi primesc un rol important și recunoașterea meritelor, iar în amintirile lui János Taub prinde viață istoria teatrului. Actorii mai în vârstă Károly Szabó și Lajos Makra sunt distribuiți în roluri importante în *Lorenzaccio*, deci în acest fel, dar și prin alegerea unui text clasic, producția împletește trecutul, prezentul și viitorul. Abordarea procesului de creație și a limbajului teatral este însă radical nouă: de-a lungul unui proces de repetiție deosebit de lung, prin metode experimentale și schimbări repetate, se naște un spectacol surprinzător și complex, care zdruncină atât compania, cât și publicul. Cei care joacă personajele principale ale acestui spectacol, noul director de teatru András István Demeter și actorul recent angajat Attila Balázs, nu sunt tineri rebeli cu păr lung și spirit de frondă doar pe scenă. Stilul de lucru al regizorului și performanța actoricească a celor doi actori au asupra trupei timișorene și a publicului același efect bulversant pe care l-a avut atentatul Medici asupra Florenței sau textul lui Musset asupra dezvoltării genului dramei istorice. Un element important este și faptul că atenția mediului profesional românesc se va îndrepta asupra activității Teatrului „Csiky Gergely”, iar ca urmare a participării la festivaluri din țară și din Ungaria, precum și a turneului în străinătate pregătit conștient, cu scopuri de marketing, se produce mult așteptata deschidere. Greutățile perioadei lungi de repetiții și durata lungă a spectacolui, precum și limbajul nou, care prezintă o provocare pentru spectatori, au în schimb și efecte negative. O parte din distribuție se retrage, fie pentru că actorii nu se pot obișnui cu stilul de lucru, fie pentru că profită de posibilitățile unor invitații venite ori din Ungaria, ori din partea altor companii maghiare din România. La fel ca în prologul din *Lorenzaccio*: prin această producție statuile și idolii sunt decapitați, nicio valoare, nicio autoritate nu rămâne neatinsă, nimic nu va mai putea fi ca înainte. Mediul teatral timișorean iese din făgașul său obișnuit, am putea spune chiar că se produce o revoluție, care este însoțită, bineînțeles, de sacrificii, pierderi și deziluzii. La doi ani după *Lorenzaccio,* în 2000, se aniversează 125 de ani de la construirea clădirii teatrului, în cadrul seriei de evenimente intitulate *Tükör 2000* [Oglindă 2000]. Cu această ocazie, Victor Ioan Frunză regizează un nou spectacol. *Călătorii cu dricul* unește două monodrame de Raymond Cousse (*Strategia porcului*, *Cu ochi de copil*) într-un spectacol în care András István Demeter și Attila Balázs dețin din nou rolurile principale. În următorul proiect important al lui Victor Ioan Frunză, *Hamlet*, cei doi vor juca din nou împreună, dar fără elanul revolu-

5 Darvay Nagy Adrienne: *Állandóban...*, 94.
6 Programul ministagiunii: Tükörben 44+1. *Erdélyi Napló,* 12. mai 1998. 19.

ționar din *Lorenzaccio*.[7] Dacă traiectoria lor a fost una ideală sau au ajuns pe un făgaș forțat, e o problemăde perspectivă.

Textul dramatic, dramaturgia

Alfred de Musset (1810-1857), poet și dramaturg francez din perioada romantică, a scris drama istorică *Lorenzaccio* în 1833, folosind textul lui Georges Sand *Un conspiration en 1537* [O conspirație din 1537]. A fost publicat prima oară în 1834, în volumul secund al seriei *Spectacles dans une feuteuil* [Spectacole din fotoliu]. În istoria literară autorul este considerat creatorul „dramei psihologice scrise în proză poetică", iar *Lorenzaccio* este forma nouă a dramei istorice.[8] Numită uneori și „*Hamlet* francez", drama în cinci acte, cu numeroase schimbări de scenă și multe personaje, precum și o acțiune cu multiple ramificații, nu a fost jucată în timpul vieții autorului. Atât datorită complexității sale, cât și aluziei la intențiile autorului din titlul primei ediții, textul este remarcat doar ca lectură „în fotoliu". Primul succes scenic vine târziu, în 1896, rescris pentru un spectacol cu Sarah Bernhardt în rolul titular și regizat de marea actriță.[9] Prima traducere în limba maghiară apare în volum în 1948, apoi și în 1957.[10] În România rolul titular a fost interpretat prima oară de Maria Ventura, pe scena Teatrului Național din București, în 1928.[11] Traducerile în limba română apar în volum mult mai târziu.[12] Acțiunea dramei se petrece în Florența secolului al XVI-lea. Personajul principal, Lorenzaccio di Medici, nepotul despotului Alessandro di Medici, devine prietenul și complicele acestuia, doar pentru ca mai apoi să-l asasineze în numele libertății. Drama lui Musset reflectă atitudinea autorului de 23 de ani, dezamăgit de revoluție și retras din viața publică. Asasinatul politic plănuit îndelung pe baza unor idealuri mărețe duce la degradarea și moartea eroului: în apropierea puterii singura cale de urmat este cea a corupției, iar gloata scăpată de tiranie nu este deloc recunoscătoare sau interesată de sacrificiile făcute pentru libertate. Pe lângă tema tensiunilor între idealuri și realitate, între țeluri comune și individuale, între existența intimă și cea publică, un motiv central este masca, viața duplicitară pe care eroul este nevoit s-o trăiască pentru a-și atinge țelul. În sistemul personajelor aceste tensiuni sunt exprimate cel mai bine în cuplul format din Alessandro și Lorenzaccio, dar în regia lui Frunză apare și un personaj

7 Zsehránszky István: Hamlet, vasúton. *Criticai Lapok*, 5-6/2003. 16-17.

8 Gintli Tibor – Schein Gábor: *Az irodalom rövid története II.* Pécs, Jelenkor Kiadó, 2007. 151.

9 Theatre de Renaissance, Paris, 1896.

10 Alfred de Musset: *Lorenzaccio. Dráma 5 felvonásban.* (Traducere de Mihály Dávid) Budapesta, Irodalmi Intézet, 1948. Alfred de Musset: *Lorenzaccio* (Dráma 5 felvonásban). (Traducere de Mihály Dávid) Budapesta, Európa Kiadó, 1957.

11 Daniela Gheorghe: Arta Mariei Ventura. *Teatrul azi*, 11-12/2004. 51.

12 Alfred de Musset: *Lorenzaccio.* In: Alfred de Musset: *Opere alese.* (Traducere de Claudia Millian-Minulescu) București, Editura pentru Literatură Universală, 1969. Alfred de Musset: *Lorenzaccio.* (Traducere de G. Marcuson) București, Editura Univers, 1976.

mut pe lângă eroul titular. Scenariul spectacolului înregistrează în didascalii scurte prezența și mișcările personajului numit Fantoma. În loc de cinci acte, textul are două părți marcate prin titlurile muzicale *Primo tempo* și *Secondo tempo*. În text sunt menționate uverturile muzicale în deschiderea părții a doua și finala muzicală a primei părți. Fiecare parte este compusă din 19 tablouri; opt din prima parte și cinci din a doua parte sunt fără text. S-a tăiat actul V, iar uciderea colectivă a lui Lorenzaccio are loc după monologul lung al personajului principal, ca ultimă acțiune a tabloului al 18-lea, sfârșitul fiind tabloul *Grand finale,* cu o scenă colectivă acompaniată muzical. Schimbările dramaturgice reflectă țelurile formale și de conținut ale regizorului. Textul devine proiecția frământărilor lăuntrice ale lui Lorenzaccio, în care au prioritate tensiunile dintre individ și societate, tema rolurilor forțate și dorite, precum și a destinului orb față de viața planificată. Florența este simbolul statului idealizat și apoi corupt, iar măștile și carnavalul simbolizează ipocrizia societății. În această structură, dintre personajele secundare ies în evidență Filippo Strozzi și pictorul Tebaldeo, ca extreme în relația cu evenimentele sociale: asumarea deschisă și activă a unei atitudini a lui Strozzi este contrapunctată de comportamentul pictorului, care nu face nimic altceva „decât" să observe și să transpună în artă. Țelurile regizorale pot fi detectate și în text, ele vizând tocmai tema observării și a reprezentării, a criticii sociale sublimate în artă. Didascaliile referitoare la mișcare și muzică vădesc intenția creatorilor de a realiza o operă artistică complexă în care textul este o componentă important. Textul se adresează prezentului spectacolului, României și Timișoarei, chiar dacă în dialoguri sunt puține elemente din limbajul curent și se vorbește despre Papă, despre excomunicare în limba latină, despre Florența și Roma.

Regia

În momentul conceperii acestui spectacol, atitudinea experimentală, curajoasă și provocatoare a lui Victor Ioan Frunză se modificase foarte puțin față de începuturile carierei sale. În toate spectacolele sale încearcă să-i provoace pe colaboratorii săi, pe spectatori, dar chiar și pe sine însuși să iasă din zona de confort. Interpretul rolului titular, Attila Balázs, făcuse cunoștință deja din timpul studiilor universitare cu procesele de lucru novatoare, bazate pe improvizație ale lui Frunză, în cadrul repetițiilor pentru *Tom Paine* și apoi în spectacolul *Satyricon* realizat cu compania română al Teatrului de Stat din Târgu Mureș.[13] Elementele vizuale, muzica, efectele sonore și mișcarea scenică au toate un rol important în operele sale scenice, realizate în colaborare cu partenera sa de creație permanentă, scenografa și re-

13 Spectacolul *Tom Paine* a avut premiera în 10 decembrie 1993, la Târgu Mureș (vezi analiza lui Levente Kovács: *Revoluția furată,* în volumul de față.), iar *Satyricon* în 16 aprilie 1994. https://teatrunational.ro/play/satyricon/ (accesat în: 20.12.2023).

alizatoarea de costume Adriana Grand. *Lorenzaccio* este o alegere potrivită pentru regizor din mai multe puncte de vedere: acțiunea se petrece în locații grandioase și variate, textul are elemente poetice și aluzii politice, sentimente și reacții extreme, și tema centrală este cea a deziluziei în lupta pentru libertate. Interpreții rolurilor principale, András István Demeter și Attila Balázs, sunt prezenți în procesul de creație și în calitate de asistenți de regie, iar Attila Balázs colaborează cu Elena Popescu în munca cu textul. Un alt colaborator important al echipei este compozitorul Károly Horváth. Enumerarea membrilor echipei este importantă din perspectiva complexității procesului de creație. În decursul unei perioade de lungi de repetiții – de 14 luni –, o practică neobișnuită atât în mediul teatral românesc, cât și cel maghiar, regizorul încearcă să-și convingă colaboratorii să i se alăture într-o transformare radicală de perspectivă. În viziunea sa complexă unitatea dintre elementele lingvistice, vizuale, coregrafice, muzicale va fi cea care va produce efectul dorit. Toate cronicile menționează în sens pozitiv această încercare, arătând totuși eșecul sau succesul parțial. Tamás Koltai îl caracterizează pe regizor în mod direct ca fiind „fără frică de Dumnezeu", dar este impresionat de rezultatul final, pe care îl consideră grandios în pofida inegalităților sale.[14] În centrul viziunii regizorale puternice se află oglinda și masca, manifestate atât în folosirea spațiului, a scenografiei, cât și în jocul actoricesc. (IMAGINEA A) Jocul de rol, prefăcătoria și existența alienată sunt întruchipate de personajul mut numit Fantoma (Zoltán Pocsik), care îl însoțește pe interpretul eroului principal, Attila Balázs, imitându-i mișcările. (IMAGINEA B) În același timp Alessandro (András István Demeter) și Lorenzaccio sunt reflecțiile și dublurile celuilalt. Acest cuplu este elementul cel mai elaborat, cel mai viu și mai durabil al spectacolului. Decadența exuberantă a Florenței este sugerată de statuile decorului abstract, cu draperii groase și podiumuri variate, în costumele bogat ornate și în multitudinea scenelor colective. Nu vedem demonstrații sau revolte stradale în sens clasic, ci mai mult alaiuri carnavalești, pe care unele recenzii nu le consideră destul de bine finisate, în timp ce intervențiile unor personaje sunt veritabile discursuri politice. Iese în evidență în prolog monologul lui Filippo Strozzi (Károly Szabó) despre măreția și decăderea Florenței, considerat o analogie la situația din România de după revoluție. Monologul final lung, acompaniat muzical al lui Lorenzaccio este perechea și oglinda acestui prolog, în măsura în care vorbește despre inutilitatea sacrificiului personal adus libertății și se termină cu uciderea colectivă a eroului. Frunză nu doar creează o viziune regizorală, ci în același timp experimentează cu o metodă de creație teatrală. În lumina strategiilor creative și a dificultăților de abordare, prin tema individului care este obligat să apeleze la ipo-

14 „Frunză cel fără frică de Dumnezeu a repetat timp de 14 luni la Timișoara *Lorenzaccio* de Musset. Așa ceva există poate doar în istoria teatrală rusă, și probabil că azi doar Dodin sau Vasiliev își pot permite un asemenea lux. Timișoara și-a asumat riscul, cu un gest de grand seigneur, în timp ce teatrul avea și alte premiere și trebuia să plătească decorul și costumele în valoare de sute de milioane, sume impresionante chiar și în lei. În pofida inegalităiților, rezultatul este grandios." Koltai Tamás: Kisebbségi meskete. *Élet és Irodalom*, 10 iunie 1998. 17.

crizie și la crimă în lupta sa pentru libertate, această regie inedită oferă o perspectivă aparte asupra dictaturii artistice, a libertății și a responsabilității individuale.

Jocul actoricesc

În cronicile despre *Lorenzaccio* se regăsește des, uneori cu tentă acuzatoare, observația că nivelul elaborării jocului actoricesc al personajelor principale, secundare și al figurației este inegal.[15] Indubitabil, interpretările lui Attila Balázs și András István Demeter ca Lorenzaccio și Alessandro di Medici (IMAGINEA C) sunt cele mai accenuate.[16] Dezmățul fără scrupule, semnalat în titlul tragediei prin sufixul *–ccio*, care atribuie sens depreciativ în italiană, apare în toate manifestările celor doi eroi principali. Prințul dictator al Florenței și complicele său devotat își pot permite orice, se pot comporta oricum, iar dacă cineva se arată revoltat de manifestările lor extreme, cade în dizgrație sau este ucis. În apariția lor nu se regăsește nimic din rutina actoricească sau din clișeele de interpretare obișnuite. Gesturile lor, vorbirea uneori exagerată în mod artificial, machiajul și frizurile, toată prezența lor vie este radical diferită de orice formă familiară celorlalți actori sau publicului. Actorii și spectatorii obișnuiți mai ales cu formele de expresie ale realismului psihologic se confruntă cu o provocare deosebită, iar unii critici încearcă să analizeze spectacolul în cadrul oferit de acest limbaj teatral.[17] Mersul spastic, gesturile dramatice ale brațelor,

15 „Scena se înclină într-o parte, dar nu din cauza decorului (pe scena din Kisvárda a încăput doar a pătrime din el), ci pentru că greutatea celor o jumătate de duzină de personaje secundare nu este în raport cu cea a personajelor principale. Trupele de obicei urăsc *Lorenzaccio,* fiindcă majoritatea personajelor face figurație lângă cele câteva personaje centrale, dar mai cu seamă lângă cele două roluri principale absolute. În plus, Frunză a abandonat figuranții actori, mulțumindu-se să-i îmbrace în costumele magnifice ale Adrianei Grand, fără să-i dreseze, să le facă o partitură a rostirii textului, fără să-i transforme într-o masă vie de oameni. S-a ocupat doar de personajele principale, de tiranul sângeros Alessandro di Medici și de vărul său decadent, pregătit să asasineze tiranul." Ibid.

16 „Ei doi, András István Demeter (în același timp directorul teatrului) și Attila Balázs, fac un lucru rar întâlnit: creează un echilibru sensibil între romantism stilizat coregrafiat, gestică și comunicare verbală, limbaj corporal și verbalitate, într-o stilizare acrobatică. Jocul este manierist și totuși natural, se produce un fel de mariaj între crisparea balcanică și supletea latină, ca să nască un rezultat surprinzător, teatralizarea la nivel înalt a teatrului verbal poetic. Attila Balázs – care a jucat roluri principale perfecte în limba română în alte spectacole ale lui Frunză – transmite suferința autoflagelantă hamletiană a caracterului coruptibil al lui Lorenzaccio cu o gestică neobișnuită pentru un actor maghiar; lecțiile de scrimă repetate, care îi însoțesc emblematic traseul dramatic, sunt tot atâtea performanțe acrobatice minuțios lucrate. Prin alter egoul său mai tânăr, inocent, care îi imită mișcările ca o umbră, se creează a stilizare lirică inedit de frumoasă a caracterului coruptibil, duplicitar." Ibid.

17 „Faptul că regizorul reduce greutatea scenică a unor figuri importante, precum Cardinalul Cibo, reprezentantul papei și al împăratului, nu influențează decisiv – dar nu putem spune nici că nu influențează deloc – soarta piesei; dar Frunză reduce la minim umanitatea celor două figuri centrale ale dramei: vedem un Alessandro și un Lorenzo care se clatină tot timpul: unul este evident beat mort, iar celălalt… dincolo de depravarea și prefăcătoria sa, face deseori impresia unui

privirile debusolate sau intense, precum și schimbările abrupte sunt accentuate și mai mult de către măștile albe vopsite, cu ochii și buzele conturate în culori închise și accente strălucitoare. La toate acestea se adaugă pletele lungi, folosite de cei doi actori ca unelte actoricești: buclele angelice blonde ale lui Attila Balázs și coama întunecată a lui András István Demeter. Cele două interpretări transmit foarte bine ambivalența din drama postromantică a lui Musset, care este aproape modernă ca formă și intenții. La prima vedere s-ar părea că există alb și negru, bine și rău, dar apoi se amestecă totul, tiranul devine victimă, iar rebelul cu inima curată se transformă în asasin diabolic. Interpretarea lui Károly Szabó (Filippo Strozzi) iese în evidență și datorită faptului că el folosește metode de expresie tradiționale. Vorbirea sa ușor declamativă, dar bine fondată psihologic, și mișcarea sa reținută sunt în contrast cu manifestările personajelor principale. Interpretarea actorilor din rolurile secundare este mai greu de apreciat, dar recenziile menționează cazurile în care actorii reușesc să se adapteze la stilul actoricesc nou. [18] Un element demn de remarcat este prezența în distribuție a unor actori cunoscuți sau apreciați în alte producții teatrale.[19] Jocul actoricesc este într-adevăr inegal și ridică semne de întrebare, dar asta poate fi și rezultatul intențiilor regizorale și al încercării de a reînnoi trupa: în afara zonei lor de confort, actorii trebuie să se raporteze cumva la formele noi și la situația nouă. Dar ca urmare se vor produce și schimbări în distribuție. Lajos Makra (Baccio Valori) este înlocuit de actorul tânăr, vorbitor și de limba maghiară, Pavel Bartoș (IMAGINEA D), despre care criticul Iulia Popovici scrie că a avansat în carieră datorită acestui rol.[20] Interpretarea sa este singura demnă de menționat dintre cele ale actorilor români, dar și Cătălin Ursu va juca într-o distibuție ulterioară rolul lui Jakab, ungurul, după András Zsolt Bandi. În scenele colective joacă numeroși actori români, iar în acest sens se împlinește și în distribuție dezideratul de multiculturalitate propus la începutul mandatului de directorul András István Demeter. Deși unele recenzii vorbesc despre întâlnirea dintre stilul actoricesc maghiar și român, regizorul consideră că diferența dintre stiluri este doar o legendă, și vede o diferență mai mult în modul în care actorii se raportează la munca proprie,

idiot – chiar și în scenele independente în care nu trebuie să se prefacă." Jánosházy György: Látványos lélektan. A temesvári színház Vásárhelyen. *Népújság*, 10 octombrie 1998. 6-7.

18 „Rămân însă memorabili atrăgătorul maestrul de scrimă Scoroncolo, interpretat de Géza Fazakas; Jakab, adică András Zsolt Bandi, și înflăcăratul Pietro Strozzi, adică Zsolt Imre Mátyás, precum și scena lor de scrimă aplaudată la scenă deschisă în timpul premierei; Andrea Fincziski, chiar și în rolul episodic radical diminuat al Caterinei Ginori." Darvay Nagy Adrienne: Színről, szívből. *Criticai Lapok*, 9/1998. 5.

19 „Este foarte greu să evidențiezi obiectiv pe cineva din această producție cu nenumărate roluri, așa că aprecierea mea va fi subiectivă. Pentru mine au rămas memorabile interpretarea lui Géza Fazakas, în rolul servitorului lui Lorenzaccio, Károly Szabó, ca benevolentul Filippo Strozzi, András Sütő Udvari, unchiul lui Lorenzaccio, și, în rolul mamei lui Lorenzo, Enikő Szász, pe care o remarcasem deja în *Carte junglei*." Lőkös Ildikó: Temesvári esték. *Criticai Lapok*, 9/1998. 12.

20 Iulia Popovici: Teatrul românesc în pragul schimbării. *Agenda LiterNet*, februarie 2003. https://agenda.liternet.ro/articol/135/Iulia-Popovici/Teatrul-romanesc-in-pragul-schimbarii.html (accesat în: 20.12.2023).

considerându-i pe actorii maghiari mai conștienți și mai de încredere din punct de vedere profesional.[21] Din însemnările din jurnalele de repetiții reiese că regizorul ar fi dorit ca personajele secundare și figuranții să fie prezenți la toate repetițiile și de multe ori s-a declarat nemulțimit din cauza lipsei lor.[22] Dar poate că membrii trupei timișorene aflate în transformare nu erau pregătiți să participe într-un proiect de asemenea anvergură, care le cerea atenție activă la tot ce fac ceilalți și experimentare la un nivel înalt și entuziast cu metodele proprii.

Scenografia și sunetul

Scenografa și creatoarea de costume Adriana Grand este colaboratoarea permanentă și partenera de viață a regizorului. Decorurile create de ea sunt caracterizate în general de monumentalitate și o bogăție de detalii metaforice inspirate de text. În *Lorenzaccio* creează iarăși un decor somptuos și dinamic, ale cărui detalii se schimbă de la scenă la scenă, reprezentând astfel numeroasele locuri – spațiile publice ale Florenței, palatul princiar, casa Strozzi, dormitorul etc. – în care se petrece acțiunea.[23] Decorul este în mișcare și în transformare continuă, am putea chiar spune că *joacă.* Podiumul cu trepte și statuia din mijloc, îngerii monumentali din piatră plasați lateral se evidențiază și mai mult sau dispar prin ecleraj, în timp ce coboară și se ridică, cu o frecvență probabil minuțios calculată, când o cortină de catifea teatrală, când o perdea de oglinzi compusă din elemente mici de metal (IMAGINEA E), ambele „funcționale în mod dramatic".[24] Împletirea efectelor produse de diferite elemente se poate observa chiar în scena de deschidere: sunetul loviturilor de toiag – al decapitării statuilor – executate de Lorenzaccio și dublura-fantomă este dat de ridicarea și coborârea ritmică a cortinei metalice de oglinzi. (IMAGINEA F) Personajul lui Filippo Strozzi apare din această țesătură imensă de oglinzi, care poate fi per-

21 „Ce îi diferențiază pe majoritatea actorilor maghiari de alții este o viziune mai coerentă și mai pragmatică asupra meseriei. […] De asemenea, cuvântul dat este respectat. Și asta înseamnă mult. Lucrezi mai bine într-un loc în care ești respectat." Victor Ioan Frunză: În teatru exiști dacă arzi, nu dacă pâlpâi. Interviu de: Marinela Țepuș. *Teatrul Azi*, 11-12/2003. 16.

22 Jurnalele de repetiție. Sursa: arhiva Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" Timișoara.

23 „Se vede că Adriana Grand, proiectanta decorului și a costumelor, cunoaște temeinic stilul cinquecento și construiește din motivele acestuia marea viziune psihedelică în care exuberanța se amplifică până la neverosimil și până devine aproape înspăimântătoare. Croiala rochiilor este specific renascentistă, dar toate au ceva extrem: un element nepotrivit, o culoare stridentă în plus. Materiale textile volatile: emană din ele o bogăție obosită, o frumusețe exagerată. La fel și din statuile din fundalul scenei, sau treptele care structurează spațiul, toate sunt înfricoșător de frumoase. Toată pictura de teatru evocă un fruct prea copt, care este tăiat în două din când în când de un perete de metal care coboară asupra sa. Este construit din plăci de metal pătrate, ca o cămașă de zale, reflectă șters culorile vii și oferă o multitudine de posibilități de joc: acoperă, actorii se pot ascunde după el, sună dacă este lovit. Este greu și stabil, dar plăcile din care este alcătuit tremură delicat tot timpul." Lajos Sándor: Játék határok nélkül. *Criticai Lapok*, 9/1998. 11.

24 Kacsir Mária: Ha még nem késő… *A Hét*, 31 august 2000. 7-8.

cepută și ca o cămașă de zale gigantică, ca să vorbească, în umbra îngerului de piatră, despre soarta deșartă a Florenței. Muzica lui Károly Horváth evocă ritmuri renascentiste, dar folosește și repetițiile enervante ale stilului serialist. Muzica nu e menită doar să creeze atmosferă, ci este și fundalul bogat în semnificații al mișcărilor bine coregrafiate, executate de personajele principale și de mulțime, în care motivele muzicale repetitive se asociază cu repetițiile scenice vizuale și de mișcare, funcționând asemănător muzicii de film.[25] Orchestra și dirijoarea (Mihaela Silvia Roșca) poartă costume ce amintesc de perioada renașterii. (IMAGINEA G) Costumele sunt doar aparent fidele epocii și locului acțiunii: caracterul renascentist este contrastat cu tonuri stridente, cu machiaj puternic și măști artistice. Vorbirea celor două personaje principale este uneori muzicală, apelativul „dra-gul-meu" (ked-vesem) rostit apăsat și repetat de amândoi, devine melodic. În spectacol se realizează a sinestezie teatrală aparte: muzica și decorul joacă, textul cântă, umbrele și luminile dansează. Technica exagerării și a cumulării este aplicată atât în scenografie, cât și în sunet, satisfăcând dezideratul regizorului de a realiza existența scenică adevărată prin ardere intensă.

Istoria efectelor spectacolului

Provocând discuții și nedumeriri, spectacolul *Lorenzaccio* reușește să inițieze un interes viu pentru teatrul maghiar din Timișoara și un veritabil dialog profesional și social despre el.[26] Spectacolul este nominalizat pentru cea mai bună regie la Gala UNITER din 1999. Criticul Marina Constantinescu își pune întrebarea: de ce oare au considerat selecționerii (Cristina Dumitrescu, Florica Ichim si Constantin Paraschivescu) că regia este singura categorie pentru care spectacolul este demn de nominalizare?[27] Spectacolul a avut o receptare critică foarte sumară în presa românească, fiind menționat mai ales în interviuri ulterioare cu regizorul, ca un precedent important și memorabil.[28] Spectacolul nu apare în lista de spectacole a bazei de date DMTR sub numele lui Victor Ioan Frunză, cu toate că atât nominalizarea la premiul UNITER, cât și colaborarea cu compozitorul Károly Horváth și trupa timișoreană sunt menționate în articolul scris despre regizor.[29] În recenziile în limba maghiară se menționează repetat că este vorba despre o producție care marchează o epocă și o schimbare paradigmatică.[30] András István Demeter consideră că acest

25 Kacsir Mária: op. cit. 7-8.
26 Bóka B. László: A Lorenzaccio nem csak „elsöprő siker". *Romániai Magyar Szó*, 12 ianuarie 1999. 8.
27 Marina Constantinescu: Cel mai..., cea mai..., cei mai... *România literară*, 24 februarie 1999. 16.
28 Iulia Popovici: Gîndesc inovația teatrală ca pe ceva discret. Interviu cu Victor Ioan Frunză. *Observator Cultural*, 2 decembrie 2003. 8.
29 https://www.dmtr.ro/artist/frunza-victor-ioan/ (accesat în: 20.12.2023).
30 Koltai Tamás: op. cit; Darvay Nagy Adrienne: Színről..., 8; Jánosházy György: Látványos lélektan. A temesvári színház Vásárhelyen. *Népújság*, 10 octombrie 1998. 6-7; Kacsir Mária: op. cit.

spectacol este un exemplu remarcabil de colaborare între profesioniștii teatrali români și maghiari, cu un efect semnificativ asupra dezvoltării trupei timișorene.[31] În 1998 spectacolul participă la Kisvárda la Festivalul Teatrelor Maghiare din afara Ungariei. Este prezentat în turneu la Budapesta în 1999, la Új Színház, apoi participă în 2000 la Festivalul Teatrelor Maghiare din Miskolc, unde Duna TV realizează o înregistrare video a spectacolului.[32] În octombrie 1999 participă cu succes la Festivalul Teatrelor Clasice.[33] Conducerea teatrului planifică un turneu de amploare, care nu se va realiza din cauza lipsei de fonduri. Atât Attila Balázs, cât și András István Demeter consideră că experiența procesului de creație și a spectacolului au avut un rol decisiv asupra evoluției lor profesionale. Attila Balázs realizează un salt profesional în cariera sa actoricească prin câștigarea marelui premiu pentru rezultate artistice al revistei *Criticai Lapok* la Gala Premiilor Criticii în anul premierei. În 2007, Attila Balázs devine succesorul lui András István Demeter în funcția de director al Teatrului „Csiky Gergely". Printre proiectele cele mai importante ale instituției se numără TESZT, Festivalul Euroregional de Teatru Timișoara, organizat în fiecare an începând din 2008. Evenimentul este internațional și își propune să familiarizeze publicul cu cele mai noi tendințe teatrale din regiune. „[T]ânărul directorul vrea să arate că Teatrul «Csiky Gergely» face parte din întregul culturii teatrale românești. Iar Victor Ioan Frunză și Adriana Grand par să fi descoperit valorile ascunse ale echipei timișorene. Demeter este dispus să facă orice sacrificiu pentru ca întâlnirea să se producă și să se creeze teatru adevărat. Iar în *Lorenzaccio* toate acestea se realizează într-un mod care depășește toate așteptările", scrie Adrienne Darvay Nagy despre *Lorenzaccio*.[34] În 2009, la cea de-a XVIII-a Gală UNITER, spectacolul după drama lui Tom Stoppard *Rosencrantz și Guildenstern sunt morți,* în regia lui Victor Ioan Frunză, va primi premiul pentru cel mai bun spectacol al stagiunii. Spectacolul Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely" fusese nominalizat în trei categorii: cel mai bun spectacol, cea mai bună regie și cea mai bună scenografie și costume. În 2022 Adriana Grand primește premiul UNITER pentru în-

31 „*Lorenzaccio* de Alfred de Musset a marcat o cotitură în viața trupei (unii spun că în direcția negativă). Eu aș spune că *Lorenzaccio* a separate apele. Perioada lungă de repetiții, încărcată cu tensiuni, a arătat toate metehnele unei trupe imature. Am încercat să clădim trupa, care a și crescut mult în trei ani, dar ca să trăiască, este nevoie de forțe de coeziune. Pe de o parte acestea erau disponibile datorită deschiderii artiștilor timișoreni. Actorii nou-veniți circulau la fel de deschis. Dar există aici o deficiență care se leagă de povestea Timișoarei dintotdeauna: orice forță, dorință, așteptare, vis, elan eroic este curmat de lipsa unei baze de public, care justifică existența ta ca actor. Părerea mea este că tensiunile iscate în timpul repetițiilor cu *Lorenzaccio* au avut un efect atât de exploziv din cauza lipsei acestei forțe justificative. Rezultatul a fost că unii au încheiat contracte la alte teatre." Demeter András István: Szerencsésnek tartom a román-magyar színházi egymásrahatást. Interviu realizat de Zoltán Pataki. *Romániai Magyar Szó*, 5 martie 2002. 4.

32 Zappe László: Új romantika kora. *Népszabadság*, 31 decembrie 1998. 11.

33 Darvay Nagy Adrienne: *Állandóban*..., 97.

34 Darvay Nagy Adrienne: *Szereptudásra*..., 58.

treaga activitate.[35] *Lorenzaccio* pornește într-adevăr un proces în decursul căruia teatrul maghiar din Timișoara trece prin transformări fertile, reevaluându-și tradiția și posibilitățile. Spectacolul a fost realizat între două evenimente aniversare care au cuvântul *oglindă* în titlu: *Tükörben 44+1* face trimitere la înființarea primei trupe maghiare independente în 1953, iar *Tükör 2000*, la inaugurarea clădirii teatrului în 1875. În mod sigur, imaginea vie a acestui spectacol se va păstra în lumina orbitoare a oglinzilor trecutului, ca o încercare temerară și demnă de tot respectul în direcția experimentării teatrale și a construirii trupei.

35 În laudația Adrianei Grand pentru premiul UNITER apare *Lorenzaccio.* Sursă: https://www.uniter.ro/adriana-grand-premiul-pentru-intreaga-activitate-scenografie-2/ (accesat în: 20.12.2023.)



IMAGINEA A:
Attila Balázs (Lorenzaccio), András István Demeter (Alessandro di Medici).
Fotografie: Adriana Grand (1998).
Sursa: arhiva Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" Timișoara.



IMAGINEA B:
Zoltán Pocsik (Fantoma), Attila Balázs (Lorenzaccio).
Fotografie: Adriana Grand (1998).
Sursa: arhiva Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" Timișoara.



IMAGINEA C: Attila Balázs (Lorenzaccio), András István Demeter (Alessandro di Medici). Fotografie: Adriana Grand (1998). Sursa: arhiva Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely” Timișoara.



IMAGINEA D: Pavel Bartoș (Baccio Valori). Fotografie: Adriana Grand (1998).
Sursa: arhiva Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely” Timișoara.



IMAGINEA E: imagine decor. Fotografie: Adriana Grand (1998).
Sursa: arhiva Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" Timișoara.



IMAGINEA F: imagine decor, în fundal cortina de oglindă din plăci de metal. Fotografie: Adriana Grand (1998). Sursa: arhiva Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" Timişoara



IMAGINEA G: orchestra. Fotografie: Adriana Grand (1998).
Sursa: arhiva Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" Timişoara.

TRECEREA ÎN NEFIINȚĂ

Vlad Mugur: *Livada de vișini,* 1998

▪

KINGA BOROS

Spectacolul lui Vlad Mugur se bazează pe o puternică lectură regizorală, căreia îi asociază perfect toate elementele spectacolului. În cuvintele lui George Banu: „Metaforă a unui trecut care se fărâmițează sub ochii noștri. Beckett ante portas.*" Grădina, casa, valorile de odinioară și fericirea imaginară sau reală din trecut sunt evident pe cale de dispariție încă din primul minut, astfel încât miza spectacolului nu este dacă livada de vișini va fi sau nu scoasă la licitație, ci modul în care oamenii – personajele și spectatorii deopotrivă – fac față pierderii.*

Titlu: Cseresznyéskert. *Data premierei*: 27 mai 1998. *Locul premierei*: Teatrul Maghiar de Stat Cluj. *Regizor*: Vlad Mugur. *Autor*: Anton Pavlovici Cehov. *Traducător*: Tóth Árpád. *Scenografie*: Helmuth Stürmer. *Asistenți scenografi*: Varga-Járó Ilona, Nagy Endre. *Costume*: Lia Manţoc. *Efecte speciale*: Ledniczki Béla. *Muzica*: Iosif Herţea. *Muzicieni*: Alexe Câmpan, Gergely Bálint Ákos, Deák Róbert. *Companie:* Teatrul Maghiar de Stat Cluj. *Distribuție*: Stief Magda (Ranevskaia), Kali Andrea (Ania), Lázár Gabriella (Varia), Csíky András (Gaev), Bogdán Zsolt (Lopahin), Dimény Áron (Trofimov), Bíró József (Pişcik), Borbáth Júlia (Charlota Ivanovna), Orbán Attila, Kardos M. Róbert, Tyukodi Szabolcs (Epihodov, preluare de rol), Kántor Melinda (Duniașa), Senkálszky Endre (Firs), Hatházi András (Iașa), Salat Lehel (Poștașul), XXX (Trecătorul), Szilágyi P. Csaba, student, Posta Ervin, student (Musafiri, slugi).

Contextul cultural teatral

La fel ca mulți alți regizori români de marcă, Vlad Mugur a părăsit țara la începutul anilor ’70, din cauza conflictului cu regimul comunist, și a revenit la începutul anilor ’90. Această perioadă a fost caracterizată de redefinirea rolurilor și a posibilităților sociale și estetice ale teatrului, atât în teatrul românesc, cât și în cel maghiar, precum și de lipsa marilor maeștri și a regizorilor de marcă.[1] Teatrul Maghiar de Stat Cluj, condus de Gábor Tompa, a devenit în acești ani unul dintre cele mai importante teatre din România.[2] Mugur a colaborat pentru prima dată cu compania clujeană în 1996,[3] iar spectacolele sale au fost imediat salutate de breasla română.[4] A creat cu ei cinci spectacole până la moartea sa, în 2001,[5] „chiar dacă puteam să-l plătim mult mai puțin decât alte teatre din România”.[6]

Textul dramatic, dramaturgia

Deși programul scrie că spectacolul se bazează pe o traducere de Árpád Tóth,[7] înregistrarea arată clar că scenariul spectacolului folosește traducerile lui Géza Mor-

1 Miklós Tompa și György Harag au fost primii doi fondatori de estetici regizorale ai teatrului maghiar subvenționat de statul român. Născut în 1910, Miklós Tompa și-a semnat ultima regie în 1991. György Harag s-a stins în 1985. Educația superioară în limba maghiară pentru pregătirea regizorilor a fost sistată în 1974, urmând să fie reluată începând cu promoția din 1995, la Târgu Mureș. Gábor Tompa a studiat regia în limba română la București.

2 Între 1990 și 2000, în primul deceniu al directoratului lui Tompa, Teatrul Maghiar de Stat Cluj a primit trei premii și opt nominalizări la Gala Uniunii Teatrale din România (UNITER). Sursa: www.uniter.ro/programe/gala-premiilor-uniter/ (accesat în: 20.12.2023).

3 De fapt, Mugur a mai lucrat la Teatrul Maghiar de Stat Cluj înainte de emigrarea sa, respectiv înainte de epoca Tompa: în 1968 a pus în scenă *Jocul de-a fericirea* de Mihail Sebastian, iar în 1970 a montat *Trei surori*, care a marcat și debutul Magdei Stief, ulterior soția lui Mugur, în rolul Irinei. Vezi Salamon Márton László: „Megvolt bennem ez az őrület”. Dokumentum-interjú Vlad Mugurral. *Krónika*, 6/2002. 1-2. Potrivit Máriei Kacsir, care a publicat cronici despre ambele spectacole, acest antecedent „concordă cu situațiile de viață și cu simbolurile care apar în *Livada de vișini*, și este clar vizibil că nuanțează spectacolul actual, conceput pentru scena studioului”. Kacsir Mária: Hull, hull a vakolat. *A Hét*, 25 iunie 1998. 8.

4 Spectacolele lui Vlad Mugur *Scaunele* și *Doi gemeni venețieni* au câștigat în 1997 Marele premiu al municipiului București în cadrul Festivalului Național de Teatru (FNT), care încă avea caracter de competiție la vremea respectivă. *Doi gemeni venețieni* a primit Premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol al stagiunii 1996-1997.

5 Spectacolele lui Vlad Mugur după 1990 la Teatrul Maghiar de Stat Cluj: Ionesco: *Scaunele* (1996), Goldoni: *Doi gemeni venețieni* (1996); Cehov: *Livada de vișini* (1998); Labiche: *Crima din strada Lourcine* (1998); Pirandello: *Așa este* (*dacă vi se pare*) (2000).

6 Nánay István: Hiányoznak a mesterek. Beszélgetés Tompa Gáborral. *Színház*, 2/2002. 16.

7 „[Traducerea lui Árpád Tóth] este prea frumoasă și poetică – omul de azi nu mai vorbește așa; și există și unele expresii care pur și simplu nu mai sunt la modă (pronumele de politețe *kegyed*) sau au un efect comic neintenționat din alte motive («sunt atât de delicată»). Soluția, desigur, ar fi realizarea unei (sau a mai multor) traduceri noi, dar, deocamdată, cunosc mai multe exemple

csányi și György Spiró. Programul nu indică niciun dramaturg, dar, potrivit lui András Visky,[8] Mugur, ca și în alte montări ale sale, i-a cerut ajutorul în probleme lingvistice și pentru finalizarea textului în limba maghiară. Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj conține un exemplar fotocopiat dintr-un volum în limba română al piesei, în care – probabil regizorul – a făcut tăieturi. Având în vedere realizarea spectacolului, scopul tăieturilor nu a fost în primul rând nuanțarea conținutului și a interpretării, ci mai mult scurtarea textului. Acest lucru este valabil mai ales pentru ultimul act, al cărui timp de joc, potrivit unor critici de teatru care au urmărit mai îndeaproape producția, Mugur a vrut să-l adapteze la replica lui Lopahin: „Trebuie să plecăm spre gară în 20 de minute".[9] Schimbările textului sunt semnificative în două momente: în actul al II-lea, replica precedentă a lui Gaev, „Doamnelor și domnilor, soarele a apus", a fost mutată după ce se aude zgomotul misterios din depărtare, ca și cum apusul soarelui ar fi o explicație pentru originea din altă lume a acelui sunet; în actul al IV-lea, în scena dintre Varia și Lopahin, nu îl strigă nimeni pe Lopahin, astfel că părăsirea conversației, care trebuia să fie despre cererea în căsătorie, are în mod clar cu un motiv inventat: Lopahin fuge de căsătorie.

Regia

Mugur se bazează pe o puternică lectură regizorală, căreia îi asociază perfect toate elementele spectacolului.[10] „Metaforă a unui trecut care se fărâmițează sub ochii noștri. Beckett *ante portas*."[11] Grădina, casa, valorile de odinioară și fericirea imaginară sau reală din trecut dispar în mod clar încă din primul minut, astfel încât miza spectacolului nu este dacă livada de vișini va fi sau nu scoasă la licitație, ci cum facem față noi, oamenii – personajele și publicul deopotrivă –, trecerii în neființă. La Mugur, Ranevskaia chicotește în timp ce Ania, beată, potrivit textului o roagă să nu plângă pentru că grădina a fost vândută. La plecarea forțată, trupul ei rigid trebuie ridicat și dus ca un mort în sicriu, cu picioarele înainte. După ce toată lumea a plecat, ferestrele au fost închise cu scândură, iar Firs culcat înapoi în patul copiilor,

de texte vechi adaptate pe alocuri la limbajul modern, atât pe scena de la Budapesta, cât și la Cluj. Iar rezultatul? Măsluire, așa cum sunt de obicei «adaptările», și uneori chiar și câteva «texte încorporate» subliterare. Dar niciuna dintre ele nu este atât de gravă încât să ne descurajeze." Kacsir Mária: op. cit. 8.

8 Comunicarea lui András Visky într-o scrisoare către Kinga Boros, din 31 ianuarie 2017.

9 „Lopahin spune la începutul ultimului act din *Livada*: «Trenul pleacă în 20 de minute». Vlad Mugur a încercat să monteze actul exact în acest timp." Marina Constantinescu: In memoriam Vlad Mugur. *România Literară*, 1 august 2001. 16.

10 „Forța spectacolului nu decurge din ambiția înnoirii, ci din coerența lecturii, din adecvarea detaliilor la întreg..." Magdalena Boiangiu: Cozonacul din vis. *Scena*, 1/1999. 19.

11 George Banu: *Livada de vișini, teatrul nostru.* (Traducere de Anca Măniuțiu). București, Editura Allfa, 2000. 131.

unde a fost uitat, tencuiala se prăbușește de pe pereții casei pe cale să se dărâme, împlinind parcă ceea ce fusese evident de la început. Într-o asemenea proximitate a morții devin foarte prețioase legăturile care promit implicit viața, mai ales dragostea lui Lopahin pentru Ranevskaia, evidentă în acest spectacol. Dar nimic nu se mai poate împlini când totul a fost deja hotărât. O realizare regizorală importantă a spectacolului în două acte însumând 130 de minute constă în ordinea schimbărilor de ritm. Mugur pune cap la cap tăceri lungi, conversații ușoare și scene rapide și zgomotoase, iar alternanța face ca spectatorul să trăiască experiența tulburătoare de a fi la mila destinului.[12]

Jocul actoricesc

După propria-i mărturisire, lui Mugur i-a plăcut să lucreze cu actorii Teatrului Maghiar de Stat Cluj,[13] iar lor le-a plăcut să lucreze cu el, pentru că au găsit în el un excelent regizor și maestru de actorie.[14] În *Livada de vișini* se observă că unele personaje primesc mai multă atenție din partea regizorului, dar acest lucru pare să fie o necesitate a producției, mai degrabă decât un merit sau o deficiență a actorilor. În centrul spectacolului se află Ranevskaia, portretizată de Magda Stief într-un mod diferit de maniera realistă a celorlalți. Trăsăturile stilistice ale personajului sunt o expresie facială aproape neschimbată, cu gura întredeschisă, o privire distantă și bărbia ridicată, precum și gesturile bruște ale mâinilor și intonația ascendentă nefirească a replicilor.[15] Deși vorbește mult despre emoții și suferință, aceas-

12 „Această pulsație ritmică străbate cu precizie spectacolul, care se caracterizează, de altfel, prin precizie." Bodó A. Ottó: Penészeskert. *Színház*, 5/1999. 11.

13 „Teatrul maghiar din Cluj are un număr deosebit de mare de actori tineri și talentați; dacă nu ar fi fost potriviți din punct de vedere profesional, cu siguranță nu aș fi venit aici să regizez. A fost o plăcere să lucrez cu ei; mă gândesc în special la cei tineri, la Zsolt Bogdán, András Hatházi și alții." Salamon Márton László: op. cit. 1-2.

14 Zsolt Bogdán a declarat în mai multe rânduri că îl consideră pe Vlad Mugur maestrul său, iar în interviurile acordate, și alți actori ai trupei din acea perioadă, Erzsébet B. Fülöp, András Hatházi, Andrea Spolarics, Rémusz Szikszai, vorbesc la rândul lor despre semnificația întâlnirii cu Mugur și despre impactul pe care aceasta l-a avut asupra dezvoltării ulterioare a carierei lor: „Vlad Mugur, în primul rând, pe care eu îl consider maestrul meu" – Gabriela Lupu: Zsolt Bogdán: Suntem priviți de sus de cei din Ungaria. http://www.romanialibera.ro/cultura/cultura-urbana/bogdan-zsolt--suntem-priviti-de-sus-de-cei-din-ungaria-220695 (accesat în: 20.12.2023); „de când a plecat domnul Vlad Mugur de lângă noi, începusem să simt că s-a depus praful pe ceea ce făceam. Praful se depune foarte ușor pe actori. Singurul care se ocupa de manierismele noastre era domnul Vlad Mugur. Zicea: «Auzi, Zsolt, parcă erai mai simpatic data trecută. Acum ai jucat într-un fel lălăit, ai fost manierist»." Eugenia Șarvari: Zsolt Bogdán: „Dacă ai mai multe de ce-uri, știi că ești pe drumul cel bun". http://yorick.ro/bogdan-zsolt-daca-ai-mai-multe-de-ce-uri-stii-ca-esti-pe-drumul-cel-bun/ (accesat în: 20.12.2023).

15 „Ceea ce este ascuns sau voalat în text (de pildă, că e probabil narcomană, ori măcar dependentă de tranchilizante), ea reușește să redea prin jocul ei, prin fața și ochii ei obosiți, aproape fără zâmbet, prin recitarea intermitentă și monotonă a textului, care nu se animă și nu se înalță nici măcar atunci când se lasă purtată de amintiri sau de emoții. [...] Cu toate acestea, Magda Stief

tă Ranevskaia nu are o relație strânsă cu nimeni de pe scenă.[16] Nu este clar dacă îl disprețuiește și îl manipulează cu nerușinare pe Lopahin, sau dacă acționează din incapacitatea de a asculta un alt om: se așază în brațele acestuia, oferindu-i-se parcă, doar ca să îi propună căsătoria cu Varia. Personajul lui Zsolt Bogdán are sentimentele lui Lopahin înscrise pe toată fața și în întreaga sa postură. Nu-și poate lua ochii de la Liubov Andreevna, corpul i se crispează când aceasta se întoarce spre el sau când i se adresează, și îi răspunde printr-un bâlbâit confuz.[17] Mugur și Bogdán sunt vizibil interesați nu de statutul social al personajului, ci de persoana sa. Spre deosebire de distanta Ranevskaia a lui Stief, care nu cere empatie din partea publicului, este imposibil să nu îl simpatizezi pe Lopahin interpretat de Bogdán. András Csíky vorbește melodic, ca și cum ar recita, în rolul lui Gaev, care devine astfel o figură nostalgică, vetustă. În rolul lui Firs, Endre Senkálszky, în vârstă de 84 de ani în momentul premierei, se deplasează lent și vorbește cu voce stinsă. Flegmaticul Iașa al lui András Hatházi se scobește în nas în timp ce se plânge de lipsa de educație a oamenilor. Potrivit criticilor, „una dintre virtuțile spectacolului este modul în care numeroasele interpretări diferite se unesc pentru a forma un întreg coerent".[18]

Scenografia și sunetul

Decorul, proiectat de Helmuth Stürmer pentru studioul aranjat pe scena mare a teatrului, închide trei laturi ale scenei, iar luminile trasează coridoare în spațiul dominat de tonuri întunecate (IMAGINEA A). Iubita proprietate este deja pustie la începutul spectacolului. Scândurile care blochează ramele înguste și înalte ale ferestrelor sunt îndepărtate când vine Ranevskaia și sunt bătute din nou în cuie când pleacă.[19] Pe jos – ca o „umezeală de cimitir"[20] –, bălți ireale (IMAGINEA B). Livada de vișini

---

poate duce spectacolul până la tragic fără niciun efort. Într-adevăr, în spatele ei se află și simbolul puternic, cu multe sensuri și maleabil, al livezii de vișini." Kacsir Mária: op. cit. 8.

16 „Iar Liuba, ca și grădina, a trecut de prima tinerețe. Un clovn slăbit, obosit și frânt de viață. [...] Ea este excesiv de pasională, dar în același timp un personaj introvertit: nu putem fi niciodată siguri ce simte, ce este adevărat și ce este face parte din jocului. [...] Pe tot parcursul spectacolului ea este singură, înconjurată de admirația familiei sale și a bărbaților." Bodó A. Ottó: op. cit. 11.

17 „În ochii săi, livada de vișini este, de asemenea, cea mai frumoasă, misterioasă și de neatins moșie după care tânjește, așa cum tânjește și după Liubov Andreevna, de care este îndrăgostit în secret. Tânărul actor mărturisește această dorință aproape fără cuvinte și prin pălăvrăgeala tipic rusească, cu un foc interior timid și stângaci ascuns." Kacsir Mária: op. cit. 8.

18 Bodó A. Ottó: op. cit. 12; sau: „Profesionalismul actorilor, precizia cu care lucrează cu toții împreună, contribuția individuală la marea armonie sunt impresionante." Magdalena Boiangiu: op. cit. 19.

19 „Ușile și ferestrele uriașei încăperi sunt închise cu scânduri, ca și cum casa ar fi lipsită de viață. Spațiul este întrerupt la mijloc, la două treimi din adâncime, de o bucată de perete cu rama unei ferestre – conceptele de interior și exterior devin relative din prima clipă, lumea reprezentată își pierde claritatea. Elementele realiste și cele stilizate se amestecă, iar regizorul menține această dualitate pe tot parcursul spectacolului." Bodó A. Ottó: op. cit. 11.

20 George Banu: op. cit. 45.

e moartă de mult: în scena grădinii, în față, la granița dintre spectatori și spațiul de joc, ramuri albite, fără frunze, atârnă de turnul scenei (IMAGINEA C). Garderobul de zile mari, în spectacolul lui Mugur o vechitură mică, uzată și șubredă, stă mărturie gloriei de odinioară, unei glorii care poate că nici nu a existat vreodată (IMAGINEA D). De sub tapetul fărâmicios, varul cade ca o ploaie de praf alb.[21] Ranevskaia îl adună cu lăcomie, se unge cu el, îl pune la sân. (IMAGINEA E). Costumele în culori pastelate ale Liei Manțoc evocă discret începutul de secol, fără a încerca să fie ostentativ realiste. În scena balului actorii își pun măști, fiecare câte una corespunzătoare personajului său: Ranevskaia – un nas de clovn („Nu văd nimic, sunt oarbă" – spune ea, punându-și nasul de clovn peste un ochi), Firs – o perucă pudrată, lașul Trofimov – urechi uriașe de iepure, Varia cea maleabilă – o mască de pisică, iar modesta Ania – o mască de șoarece.[22] Mugur nu folosește niciun acompaniament muzical, dar compune tăcerea și sunetele cu multă sensibilitate. În actul al II-lea, sunetul misterios este precedat și accentuat de un minut întreg de tăcere;[23] ciripitul păsărilor din grădină este creat de actori pe scenă, ceea ce indică natura teatrală a spectacolului; în ultimul act, agitația personajelor care pleacă în călătorie, zgomotul puternic, pașii rapizi ai pantofilor lor se aud din culise.

Istoria efectelor spectacolului

Livada de vișini a primit foarte multe cronici și critici de spectacol, nu numai în contextul teatrelor maghiare din România, ci chiar și pentru teatrul clujean, răsfățat în general de atenția criticii: Centrul de Documentare are peste douăzeci de articole în limbile maghiară și română. După succesul înregistrat cu *Scaunele* și *Doi gemeni venețieni*, breasla teatrală română nu putea să nu ia în seamă cea mai recentă colaborare a lui Mugur cu Teatrul Maghiar de Stat Cluj: spectacolul, care a avut premiera în luna mai, a fost selectat pentru Festivalul Național de Teatru (FNT) de la București, din noiembrie. În urma participării la FNT, *Livada de vișini* a primit și o altă recunoaștere profesională de mare prestigiu, Premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol. În 1999 Vlad Mugur a fost distins cu Premiul UNITER pentru întreaga sa activitate.[24] În cartea sa de eseuri din 1999 *Livada de vișini, teatrul nostru*, George Banu menționează regia lui Mugur ca fiind una dintre cele mai importante regii

21 În ultimul său spectacol, *Hamlet*, montat la Teatrul Național Cluj-Napoca în 2001, Mugur și scenograful Helmuth Stürmer au continuat sentimentul de spațiu și de materialitate din *Livada de vișini*: varul, apa, pământul dominau spațiul, care părea în același timp un șantier și o grămadă de ruine.

22 „Regia lui Vlad Mugur: poezia obiectelor de scenă." Zsehránszky István: Víz alatti – másképp. *Romániai Magyar Szó,* 17 iunie 1998. 3.

23 „Producția conține tăceri extreme, grele." Bóta Gábor, Végjáték nemes penésszel. *Magyar Hírlap*, 18 noiembrie 2002; „Un sunet asurzitor vine de undeva, ca un țipăt al morții, neidentificabil, distorsionat și mecanic." Bodó A. Ottó, op. cit. 12.

24 http://www.uniter.ro/programe/gala-premiilor-uniter/editii/editia-a-vii-a/ (accesat în: 20.12.2023).

ale piesei pe care le-a văzut.[25] Publicul din Ungaria a făcut cunoștință cu spectacolul târziu, abia în noiembrie 2002: *Livada de vișini* a fost „înmormântat" în cadrul seriei de evenimente *Vendégségben a Tháliában*.[26]

La Teatrul Maghiar de Stat Cluj spectacolul s-a jucat timp de șase stagiuni, de 44 de ori. Numărul redus de reprezentații în comparație cu succesul profesional al producției se datorează, probabil, schimbărilor din cadrul companiei.[27] În schimb, munca comună a actorilor și a lui Mugur a definit pentru mult timp starea profesională a companiei.[28] După moartea regizorului, în iulie 2001, Teatrul Maghiar de Stat Cluj a organizat, în mai 2002, Săptămâna Memorială Vlad Mugur.[29] Un eveniment similar fusese organizat anterior de teatrul clujean doar în memoria lui György Harag. Ca semn că Mugur a fost cel mai important artist invitat din istoria Teatrului Maghiar de Stat Cluj, începând din 2006, compania acordă Premiul „Vlad Mugur" celor mai buni artiști invitați.[30]

25 George Banu, op. cit.

26 În stagiunea 2002-2003, Gábor Bóta a nominalizat *Livada de vișini* pentru Premiul pentru cel mai bun spectacol la Premiile Criticilor de Teatru. Spectacolul nu a primit alte voturi. Niciuna dintre producțiile clujene ale lui Mugur nu a primit Premiul criticilor. „În acest teatru, tineri, vârstnici și generația de mijloc găsesc un teren comun, joacă în același stil, sub îndrumarea unor mari regizori. În acest moment, ansamblul clujean este una dintre cele mai bune, dacă nu chiar cea mai bună trupă de teatru maghiară. *Livada de vișini* este atât de dureros de comic, încât este elementar. Este adevărat că a fost regizat de Vlad Mugur cu mulți ani în urmă, dar toamna trecută a fost invitat pentru prima dată în Ungaria, iar pentru cei de peste graniță, aceasta este data care contează pentru vot." A Színikritikusok Díja 2002/2003, Bóta Gábor jelölései. *Színház*, 10/2003. 3.

27 Rolul lui Epihodov a trebuit redistribuit de două ori, pentru că Attila Orbán și apoi M. Róbert Kardos au părăsit compania. În 2000, Gabriella Bartalis (Lázár), care o interpreta pe Varia, a semnat un contract cu Teatrul Municipal „Csíki Játékszín" și, deși și-a păstrat rolul din *Livada*, nu a putut juca mult timp din cauza a două sarcini și nașteri.

28 „Mugur nu numai că a pus în scenă spectacole epocale [...], ci a îndeplinit și rolul de maestru călăuzitor. Moartea lui a lăsat un gol pe care însuși directorul l-a semnalat cu îngrijorare în interviuri." Tompa Andrea: Édes mostoha. A kolozsvári színház 2003–2004-es évada, *Színház*, 9/2004. 21. „Apoi a plecat și Vlad Mugur și mi-am dat seama cât de mult lipsesc maeștrii." Nánay István: op. cit. 18.

29 Tompa Andrea: Halálugrás az öröklétbe. Vlad Mugur-retrospektív Kolozsváron. *Színház*, 12/2002. 31.

30 „Premiul recompensează activitatea artiștilor care nu sunt membri ai companiei Teatrului Maghiar de Stat Cluj, dar care au contribuit la obiectivele artistice ale acestuia prin activitatea lor artistică remarcabilă." http://huntheater.ro/lista_m.php?soid=909 (accesat în: 10.02.2017). Câștigătorii Premiului „Vlad Mugur": Mihai Măniuțiu – regizor (2006), Carmencita Brojboiu – scenograf și creator de costume (2007), Vava Ștefănescu – coregraf (2008), Silviu Purcărete – regizor (2009), Vasile Șirli – compozitor (2009), Ilona Varga-Járó – creatoare de măști (2009), Andrei Șerban – regizor (2010), Matthias Langhoff – regizor (2011), Robert Woodruff – regizor (2012), Kinga Mezei – regizor (2013), András Urbán– regizor (2014), Helmuth Stürmer – scenograf (2015).



IMAGINEA A: András Hatházi (Iașa), Melinda Kántor (Duniașa). Fotografie: Ádám Sofineti (1998).
Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



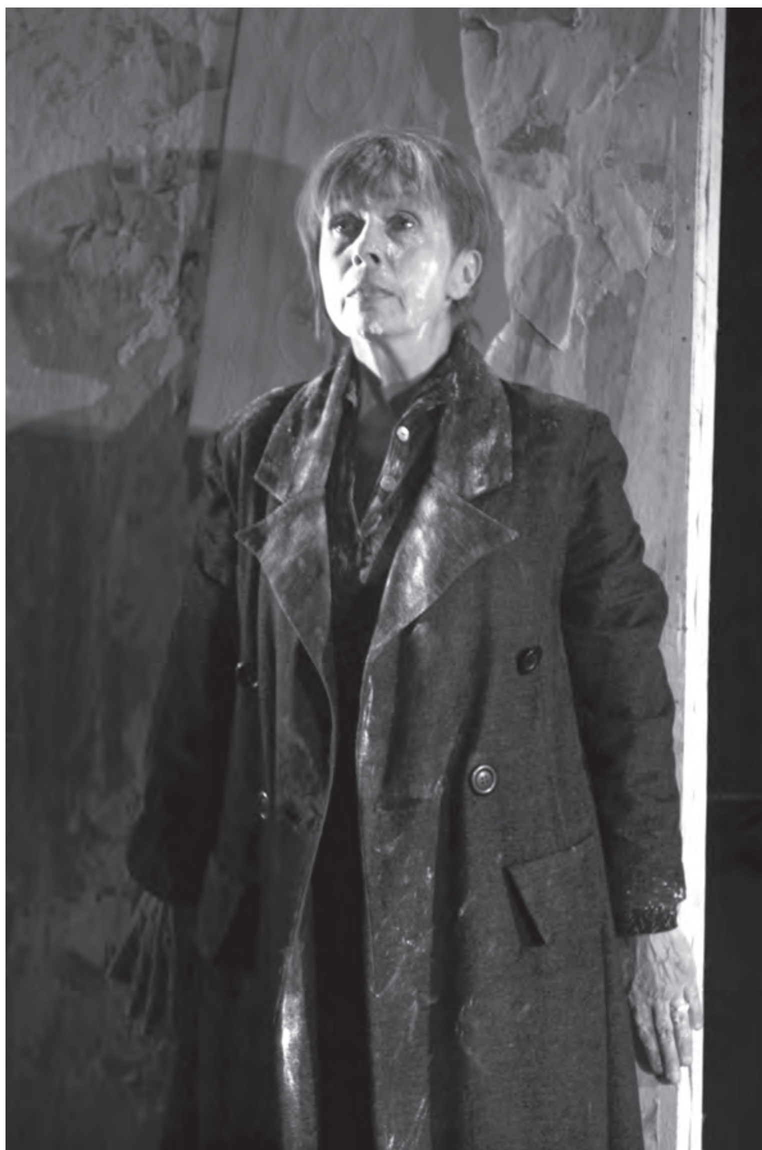
IMAGINEA B: Magda Stief (Ranevskaia). Fotografie: Lehel Makara (1998).
Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA C: Andrea Kali (Ania), Endre Senkálszky (Firs), Magda Stief (Ranevskaia), XXX (Trecătorul).
Fotografie: Ádám Sofineti (1998). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA D: Melinda Kántor (Duniașa), Magda Stief (Ranevskaia), Endre Senkálszky (Firs), Csíky (Gaev).
Fotografie: Lehel Makara (1998). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA E: Magda Stief (Ranevskaia). Fotografie: Béla Ilovszky (2002).
Sursa: theater.hu.

TINERI CARE SCHIMBĂ REGIMUL

Anca Bradu: *Deșteptarea primăverii,* 2000

▪

BOGLÁRKA SZ. GÁL

În anii de după revoluție, atât teatrul, cât și universitatea din Târgu Mureș erau în căutarea unui regizor apt să reorganizeze pașnic și cu ingeniozitate creativă societatea română și pe cea maghiară. Această montare a Ancăi Bradu a asociat tinerețea cu forța, cu pasiunea și cu energia irepresibilă, subliniind astfel diversele energii comune, multilingve, ale companiei și ale orașului.

Titlu: A tavasz ébredése. *Data premierei:* 10 martie 2000. *Locul premierei:* Teatrul Național Târgu Mureș. *Regizor:* Anca Bradu. *Autor:* Frank Wedekind. *Traducător:* Bányay Géza. *Dramaturgie:* Király Kinga Júlia. *Compozitor:* Hencz József. *Scenografie și costume:* Lia Maria Vasilescu. *Coregrafie:* Mălina Andrei. *Efecte speciale:* Ledniczky Béla (Belloni), magician. *Acompaniament la timpan:* Nagy Zsolt. *Companie:* Teatrul Național Târgu Mureș, Compania „Tompa Miklós". *Distribuție:* Tompa Klára (Wendla Bergmann/Io), B. Fülöp Erzsébet (Doamna Bergmann), Domokos László (Melchior Gabor), Viola Gábor (Moritz Stiefel), Kátai István (Ernst Röbel), Bocskor Salló Lóránt (Hänschen Rilow), Ördög Miklós Levente, student (Otto), László Csaba, student (Georg Zirschnitz), Kézdi Imola (Martha Bessel/Galathea), Kovács Ágnes Anna (Thea/Psyche), Tatai Sándor (Profesorul Hungergurt), Fazakas Júlia (Ilse), Gáspárik Attila (Rectorul Sonnenstich), Kilyén László (Profesorul Knüppeldick), Kárp György (Profesorul Zungenschlag), Balázs Éva (Profesorul Fliegentod/ Dr. Von Brausepulver), Henn János (Habebald/x), Makra Lajos (Pastorul Kahlbauch/Profesorul Knochenbruch), Tatai Sándor (Domnul Stiefel, tatăl lui Moritz), Márton Gyöngyi, Fodor Piroska (Irma, fiica doamnei Müller Bergmann, rol dublat), Farkas Ibolya (Doamna Gabor, Domnul cu mască), Györffy András (Domnul Gabor), Fazakas Júlia (Regina fără cap), Márton Gyöngyi, Darabont Mikold, studentă (Desdemona, rol dublat), Kátai István (Amor).

Contextul cultural teatral

La începutul mileniului, după schimbarea de regim, Compania „Tompa Miklós" a Teatrului Național Târgu Mureș a funcționat, atât din punctul de vedere al componenței trupei, cât și al repertoriului, în condiții destul de dificile. La fel ca Universitatea de Arte din Târgu Mureș, care asigura artiștii pentru teatrele maghiare din România, și Teatrul Național Târgu Mureș căuta un lider carismatic, experimentat și acceptat, care, în anii de după schimbarea regimului, să poată gestiona pașnic și cu ingeniozitate creativă reorganizarea acestor instituții. Între 1998 și 2002 András Béres a fost directorul artistic adjunct al trupei maghiare, din 2000 devenind și rector al Universității de Arte din Târgu Mureș.[1] În această perioadă, Compania „Tompa Miklós"[2] a devenit din ce în ce mai cunoscută și și-a format un cadru de funcționare stabil. Însă în anul 2002 Béres a demisionat din funcția de director și s-a concentrat pe funcția de rector al universității. Transformarea radicală a comunității nu s-a făcut simțită imediat în spectacolele teatrului, nu se observa încă orientarea artistică râvnită de societatea culturală post-evoluționistă,[3] așadar directorul artistic, András Béres, aflat în funcție la început de stagiune, a invitat regizori din afara companiei cu scopul de a implementa noi perspective, precum și experiența socială a conviețuirii, ca și practica teatrală românească, în spectacolele companiei maghiare.[4] Tânăra regizoare orădeană de naționalitate română Anca Bradu s-a alăturat Teatrului Național din Târgu Mureș în 1997, montând în cadrul Companiei „Liviu Rebreanu", după care, în 1999, în urma succesului spectacolului *Electra* după

1 Conducerea Teatrului Național reunește patru directori: directorul general (în 1998 Fodor Zeno, apoi, din anul 2000, Cristian Ioan), directorul artistic adjunct al Companiei „Liviu Rebreanu" (la data respectivă, Nicu Mihoc), directorul artistic adjunct al Companiei „Tompa Miklós" (la data respectivă, András Béres) și directorul administrativ (la data respectivă, György Kárp). Sub conducerea artistică a lui András Béres s-au alăturat trupei actori tineri precum Gyöngyi Márton, Imola Kézdi, Aba Sebestyén, Erzsébet Fülöp, Klára Tompa, Dorottya Nagy, László Katona, Zsolt Zayzon, Csaba László, Mikold Darabont. Regizori invitați: Miklós Parászka, Eszter Novák, Alexandru Colpacci, Balázs Simon, Mircea Cornișteanu, Gábor Rusznyák, László Babarczy, Attila Béres.

2 András Ferenc Kovács a propus denumirea companiei cu numele fostului director, propunere salutată și de liderul companiei, András Béres: denumirea Compania „Tompa Miklós" figurează și pe fațada clădirii.

3 „Compania «Tompa Miklós» («secția» maghiară) a Teatrului Național a fost ani la rând într-o stare de epuizare terminală din punct de vedere artistic. A fost însă revigorată de tinerii actori și de teatrul românesc, care a oferit mereu un potențial enorm în simbioza transilvăneană." Tamás Koltai: Hiábavaló ébresztő. *Élet és Irodalom*, 31 martie 2000. 21.

4 În reportajul său despre turneul în Ungaria al teatrului, redactorul citează declarația lui András Béres: „Din punctul de vedere al publicului, acesta este un spectacol greu, dar lumea nu caută mereu divertismentul ușor. Trebuie să continuăm pe calea pe care ne-am propus-o, respectând, desigur, proporțiile și păstrându-ne publicul. Reînnoirea este esențială, este o constrângere în artă, iar această convingere a fost confirmată de turneul actual." Nagy Miklós Kund: Turnéző Thália. *Népújság*, 23 martie 2000. 6.

Jean Giraudoux, prezentat de secția maghiară a teatrului, a propus tinerilor actori ai companiei piesa *Deșteptarea primăverii* de Wedekind.[5]

Textul dramatic, dramaturgia

Drama lui Wedekind, subintitulată *Tragedia copiilor*, nu fusese jucată în limba maghiară în România înaintea anului 2000, chiar și în limba română realizându-se doar două spectacole în cei 100 de ani de la publicarea ei.[6] Povestea urmărește călătoria tragică a unor tineri dornici să se descopere atât pe ei înșiși, cât și unii pe alții: Wendla moare din cauza unei sarcini nedorite, iar Moritz cade victimă presiunii școlii și a părinților. Scenele, plasate într-un cadru din viața reală, devin din ce în ce mai nerealiste, terminându-se cu o scenă de cimitir (IMAGINEA A). Spectacolul, cu o durată de trei ore și jumătate, se caracterizează printr-un grad ridicat de fidelitate textuală; regizoarea și dramaturga nu au făcut modificări radicale pe text.[7] Munca dramaturgică a explorat diferențele stilistice dintre varianta în limba maghiară, cea română,[8] respectiv originalul în limba germană. Iar deoarece conceptul regizoral se baza pe traducerea în limba română, dramaturga Kinga Júlia Király a făcut modificări pe textul în limba maghiară pentru a crea o atmosferă mai poetică, lirică.[9] Numele băieților sunt de asemenea modificate, în piesă este utilizată

5 „Eu am ales-o special pentru actorii maghiari. Nici nu știu dacă aș fi putut realiza acest spectacol cu actori români. Dacă totuși aș fi reușit, cu siguranță ar fi fost fundamental diferit. Experiența mea pe parcursul repetițiilor pentru spectacolul *Electra* m-a introdus în intensitatea dramatică specifică actorilor maghiari, iar acest lucru mi-a dat curajul să-i așez tot timpul într-un spațiu gol. Forța cu care aceștia trăiesc fiecare scenă, expresivitatea lor pe scenă, capacitatea lor de a se conecta și de a transmite gânduri au fost pe deplin în concordanță cu intenția mea de a mărturisi stilul expresionist gândit pe scenă. Așadar, alegerea nu a fost deloc întâmplătoare. Cunoscând trupa, am cântărit judicios. Să sperăm că toate acestea se reflectă în spectacol." Interviu realizat de Miklós Kund Nagy cu Anca Bradu: Totális, korszerű színházat szeretnék. *Népújság. Múzsa* (supliment), 1 aprilie 2000. 3.

6 Spectacolul de licență la absolvenților Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale" (UNATC) din București (1984) și cel prezentat de Teatrul Bulandra din București, în regia lui Liviu Ciulei (1991).

7 Cronica semnată de Balázs Urbán menționa: „câteva tăieturi mai proeminente (cam de o jumătate de oră) ar fi benefice spectacolului". Urbán Balázs: Felnőni vagy nem nőni. *Criticai Lapok*, 5/2000. 21. În legătură cu durata spectacolului, Klára Tompa a subliniat în repetate rânduri că autenticitatea textului a fost extrem de importantă pentru Anca Bradu, deoarece a dezvoltat toate elementele suplimentare (muzică și coregrafie) pornind de la text și bazându-se pe acesta. Interviu de tip *oral history* realizat de Boglárka Sz. Gál cu Klára Tompa în 1 august 2021, la Târgu Mureș.

8 Copia păstrată de arhiva artistică a Teatrului Național din Târgu Mureș nu menționează numele traducătorului în limba română, cel mai probabil fiind vorba despre traducerea realizată de Simion Dănilă în 1982. Frank Wedekind: *Teatru*. (Traducere de Simion Dănilă). Bucureşti, Editura Univers, 1982.

9 Dramaturga Kinga Júlia Király declară: „Încă dinainte de începerea repetițiilor am parcurs textul cu atenție și am adaptat traducerea maghiară conceptului regizoral, născut din varianta română. Trebuie știut că există diferențe semnificative între cele două traduceri. Versiunea în limba română se concentrează foarte mult pe lirismul textului. Limba germană însă are o sonoritate

versiunea germană a numelor, așa cum figurează în textul original și în traducerea în limba română – Moritz, Melchior, Röbel etc.[10] În afară de concizia unor scene, există unele intervenții majore în a doua jumătate a actului al III-lea. Cea de-a treia scenă, în care Domnul Gabor și Doamna Gabor se ceartă privind trimiterea fiului lor, Melchior, la școala de corecție, este plasată înaintea celei de-a doua scene din opera inițială (înmormântarea lui Moritz). Scena de disperare a Wendlei, momentul în care, temându-se că suferă de o boală terminală, află de la mama sa că este doar însărcinată, precede în spectacol momentul în care Melchior se pregătește să fugă de la școala de corecție. Această modificare face posibil ca figura recurentă a Wendlei, care își pierduse viața în scena anterioară, să apară alături de sufletul chinuit de remușcări al lui Melchior, care acum își dă seama că l-a pierdut pe Moritz și că Wendla îl urăște pentru că a violat-o.

Regia

În perioada repetițiilor Bradu a petrecut o lună la Sankt Petersburg, participând la un atelier condus de Lev Dodin. Drept rezultat, unele elemente ale metodei Dodin pot fi recunoscute în spectacol. De exemplu, în timpul repetițiilor, Bradu împarte scenele în unități și evidențiază cu un titlu ideea centrală a scenelor, respectiv semnificațiile considerate esențiale.[11] Însă expresivitatea și scenele puternice din montarea lui Bradu poartă semnele distinctive ale tradiției regizorale și ale școlii teatrale românești, deși spectacolul poate fi descris mai degrabă ca îmbinând coerent mai multe stiluri, decât ca încadrându-se ferm într-o singură tradiție.[12] Concepția regizorală aduce în prim-plan efectul teatral și senzualitatea teatrului, folosește soluții care sunt în primul rând „interesante teatral", este o „artă teatrală care nu mas-

mult mai dură. Dar tocmai datorită acestei durități și subtilității situațiilor, [piesa originală] are totuși un lirism particular, care ne-a obligat să dezvoltăm o lirică maghiaro-româno-germană în felul în care și-a imaginat-o Anca Bradu. Fără doar și poate trebuie să te adaptezi viziunii regizorale." Nagy Miklós Kund: Míg színre kerül a szöveg. Interviu cu Kinga Júlia Király. *Népújság. Múzsa* (supliment), 1 aprilie 2000. 4.

10 Géza Bányay traduce numele copiilor în limba maghiară (Marci, Gyuri, Márta…), în unele situații folosește nume pronunțate în limba maghiară (profesorul Ebtschont, rectorul Hoborth, profesorul Furkow), păstrând ortografia limbii germane. Traducătorul în limba română nu apelează la această posibilitate.

11 Sursa informațiilor despre repetiții: interviul de tip *oral history* realizat de Boglárka Sz. Gál cu Anca Bradu, prin Zoom, în 7 august 2020.

12 „[Î]n montările sale de până acum am reușit să descoperim cele mai importante mărci ale tradiției regizorale teatrale românești. De data aceasta s-a îndepărtat puțin de tradiție și, apelând la școala rusă, a folosit metodele și instrumentele acesteia. În montarea de la Târgu Mureș am observat, în primul rând, caracteristicile școlii teatrale din Sankt Petersburg, mai exact semnele stilistice ale lui Lev Dodin. […] Scenografia Liei Maria Vasilescu amintește, de asemenea, de celebrul spectacol *Gaudeamus* montat de maestrul rus." Stracula Attila: Meghalni vagy felnőni. *Erdélyi Napló*, 28 martie 2000. 12.

chează, ci, dimpotrivă, subliniază teatralitatea spectacolelor".[13] Dincolo de decalajul de generație dintre tineri și adulții opresivi din jurul lor, ideea centrală se concentrează pe probleme universal umane. Este considerat de critici un eveniment teatral realizat cu mult gust, plin de viață, șocant de expresiv, bombastic, dar în același timp articulat, emoționant și provocator.[14] Anca Bradu exagerează grotescul figurilor chiar până la parodie în unele cazuri, cum ar fi portretizarea părinților, dar mai ales a cadrelor didactice, soluție benefică în cazul acestor personaje secunde, având impactul de a transforma, de exemplu, adunarea cadrelor didactice într-o scenă caricaturală memorabilă (IMAGINEA B). Transformă poveștile nerealiste ale piesei într-o realitate scenică, aducând noi personaje în poveste: prind viață visul din copilărie al lui Moritz și Regina fără cap, iar imaginile râvnite ale „haremului" lui Hänschen Rilow sunt întruchipate pe scenă de Io, Desdemona, Psyche și Galathea, goale, plasate pe un pian negru supradimensionat.[15] (IMAGINEA C) Compunerea cinematografică a imaginilor definește regia, dar, în același timp, datorită fidelității textului dra-

13 Critica teatrală compară spectacolul Ancăi Bradu cu *Visul unei nopți de vară* montat în anul 2000 de Eszter Novák la Târgu Mureș. Autorul cronicii subliniază că cele două spectacole de la Târgu Mureș sunt conectate pe linia abordării lor teatrale radical inedite: „În cele două spectacole de la Târgu Mureș, această nouă abordare teatrală prevalează în mod clar. (Este important de menționat și faptul că, în ciuda rezultatului convergent, cele două regizoare au pornit de la concepții total diferite. *Deșteptarea primăverii*, semnată de Anca Bradu, continuă ideologia școlii regizorale românești, caracterizată întotdeauna de puternice influențe teatrale. *Deșteptarea primăverii*, așadar, nu poate fi perceput ca un spectacol inovator decât în contextele teatrului maghiar, căci în contextul teatral românesc se include în așa-numitul teatru de imagine – considerat cel mai puternic, cel mai progresist demers teatral românesc. Eszter Novák, regizoare din Ungaria, este una dintre reprezentantele eclectismului stilistic postmodern, care încearcă să slăbească abordarea teatrală maghiară rigidă, această provocare a sa având, fără îndoială, efecte care trezesc inspirația. Motivul pentru care îmbină cu atâta îndrăzneală diferite influențe teatrale este faptul că regizoarea consideră importante nuanțele și puterea lor artistică, și nu tradiția canonică de care aparțin.)" Sándor L. István: Változatok a színházi hatásra. Shakespeare: *Szentivánéji álom*. Wedekind: *A tavasz ébredése*. *Ellenfény*, 5-6/2000. 20.

14 „Cât despre nuditatea din spectacol. Ei bine, are o multitudine de variante, dar nimic dezgustător sau epatant, creatorii arătând un bun-gust remarcabil în acest sens. Este o altă problemă faptul că un spectacol care se străduiește să atingă o expresivitate șocantă, care vine cu o soluție bombastică aproape în fiecare moment, rămâne dator sensului și rațiunii câtorva efecte. De exemplu, posibilul conținut simbolic – sau de orice fel – al pianului negru supradimensionat, care funcționează ca element central al scenei și care este mișcat înainte și înapoi din două în două minute, a fost ascuns, dar nu există nicio îndoială că a funcționat ca un element spațial superb, mobil și versatil (personajele se și spălau în el). Am întâmpinat spectacolul, la început aparent axat pe sine și urmărind idei sălbatice, cu rezerve în prima «repriză», deși am fost impresionat de unicitatea și exaltarea expresivă a acestuia. Ulterior am început să îl îndrăgesc, în primul rând datorită jocului actoricesc extrem de sensibil, care încarcă cu viață lumea imaginilor artistice ale scenei […]". Fülöp Csaba: Wedekind-marathon. Wedekind: *A tavasz ébredése*. *Kisvárdai Lapok*, 3 iunie 2000. 2.

15 Cu toate că în caietul-program figurează și István Kátai (Amor), care ar fi apărut în această scenă, în spectacol vedem doar figurile feminine.

mei, uneori pierde din ritm.[16] Cu toate acestea, pentru Bradu, poeticitatea textului și muzicalitatea compoziției joacă un rol primordial.[17]

Jocul actoricesc

Distribuția este reușită,[18] de calitate echilibrată, criticii remarcând jocul actoricesc care oscilează între mai multe stiluri, o „performanță actoricească de o sensibilitate excepțională” atât în rândul actorilor tineri, cât și între cei mai în vârstă.[19] Jocul tinerilor nu este prefăcut, nu infantilizează personajele,[20] actorii își modelează cu convingere rolurile de-a lungul motivelor-cheie. Klára Tompa, care o interpretează pe tânăra Wendla cea cu soartă tragică, câștigă aprecierea specialiștilor.[21] Actrița joacă un personaj cu gesturi naturale, dar cu caracter hotărât, în care pulsează emoții și dorințe interioare intense. (IMAGINEA D) Gábor Viola și László Domokos devin remarcabili nu numai datorită prieteniei strânse dintre Moritz și Melchior, ci sunt niște figuri memorabile și individual. Melchior, cu privirea sa sumbră și inte-

16 Reprezentarea adulților a fost criticată de mai mulți cronicari; potrivit lui Balázs Urbán, aceștia „devin monotoni și forțați”, iar din cauza intenției regizorale de a-i parodia, nu mai pot fi luați în serios, „reducând astfel problemele și gravitatea tulburărilor de integrare ale tinerilor”. Urbán Balázs: op. cit. 22. În cronica sa despre festivalul de la Kisvárda, István Nánay menționează pe scurt că, după părerea sa, „ritmul jenant de lent” joacă, de asemenea, un rol aparte în modul în care spectacolul „evoluează din imagine în imagine”, iar „relațiile dintre personaje și povestea în sine nu se pot desfășura liber.” Nánay István: Fiatalok. *Színház*, 8/2000. 13. Katalin Gabnai scoate în evidență aspectul cinematografic: „Este conturat cinematografic, uneori ușor neclar, dar este solicitant și puternic, plin de durere, un joc teatral adevărat. Klára Tompa, ca Wendla Bergmann, și Ibolya Farkas, ca Doamna Gabor, mama lui Melchior, au fost deosebit de memorabile”. Gabnai Katalin: Kisvárda – 2000. Határon Túli Magyar Színházak XII. Fesztiválja. *Criticai Lapok*, 9/2000. 8.

17 Potrivit relatării Klárei Tompa, în spectacol totul a fost compus cu precizie matematică: s-a creat o imagine specială rezultată din interacțiunea extrem de disciplinată dintre text, muzicalitate și coregrafie, în care, ca tânără actriță, a putut fi prezentă în cea mai mare siguranță. Interviu realizat de Boglárka Sz. Gál cu Klára Tompa, 1 august 2021, Târgu Mureș.

18 Pentru Bradu este al doilea spectacol cu trupa târgumureșeană, regizoarea întâlnindu-se deja cu majoritatea tinerilor actori cu ocazia spectacolului *Electra* (1999). Attila Béres, Lóránt Bocskor Salló, László Domokos, Júlia Fazakas, István Kátai, Ágnes Anna Kovács, Gábor Viola sunt absolvenții Universității de Arte din Târgu Mureș, promoția 1997, cunoscută ca una dintre cele mai talentate generații ale instituției. Klára Tompa subliniază și ea în interviu faptul că, pe parcursul repetițiilor, această clasă de actori a lucrat cu o coeziune de echipă foarte puternică, iar tot cu această clasă de actori Bradu mai lucrase și la proiecte anterioare, așadar nu erau novici în munca comună.

19 „Aproape fără excepție, membrii generației mature vorbesc fluent numeroase stiluri de joc, însă cel mai puternic impact l-au avut tinerii care și-au dedicat întreaga personalitate acestui spectacol semnat de Bradu.” Fülöp Csaba: op. cit. 2.

20 „Nu există nicio urmă de infantilism în jocul tinerilor – regizoarea nu pare să țină cont nici de faptul că personajele sunt adolescenți și nici de misterul dispărut, în ultima sută de ani, al procreării –, ei pur și simplu cedează conținutului interior solicitat de rol.” Koltai Tamás: Hiábavaló ébresztő. *Élet és Irodalom*, 31 martie 2000. 21.

21 Tompa a luat premiul Tineri Talentați la Kisvárda, la Festivalul Teatrelor Maghiare din afara Ungariei.

ligentă și postura ușor gheboșată, este portretizat de Domokos ca o personalitate care cugetă asupra întrebărilor intelectuale eterne, în care curiozitatea naturală pentru sexualitate și suprimarea ei se dezlănțuie, culminând cu abuz și violență.

Moritz, interpretat de Gábor Viola, este un caracter colorat,[22] cu sensibilitate imensă, care nu este „predestinat rolului de victimă", ci, doar sub presiunea circumstanțelor, sub povara așteptărilor părintești, se prăbușește și își încheie viața după un monolog de adio dulce-amar, în timpul căruia mănâncă cu pasiune o prăjitură cu cremă.[23] Datorită conceptului regizoral și felului în care apar și în textul lui Wedekind, personajele adulte au parte de o reprezentare mai schematică, redusă la caricatură. Ibolya Farkas, interpreta Doamnei Gabor, a primit, alături de tineri, cele mai multe aprecieri critice, articolele subliniind interpretarea ei memorabilă.[24] Erzsébet B. Fülöp o portretizează pe mama Wendlei într-un mod grotesc, iar în scena, construită cu măiestrie, despre povestea berzei, personajul aflat la apogeul incapacității de a comunica își luminează fiica adolescentă despre secretele vieții sexuale. Mimica sa expresivă, agonia ce i se poate citi pe față și rușinea de nedescris pe care o simte pot fi considerate cele mai grotești momente ale spectacolului.

Grotescă este ședința cadrelor didactice, ce depășește orice graniță a realității, un proces marcat de zgomote, șuierături, gâfâială, mormăială și fum, în care autorul cărții „profane" despre actul sexual, Melchior, este exmatriculat. Dictatorul moral, exuberant și manierat al ședinței profesorilor, rectorul Hoborth, interpretat de Attila Gáspárik, explică procedura aplicabilă în astfel de situații ca un adevărat orator, de pe pianul negru folosit drept podium. Amalgamul stilistic caracterizează și jocul actoricesc, deoarece, pe lângă stilul de joc realist exigent și trăirea inte-

22 „Trezirea instinctelor îi zguduie și mai mult pe băieți, chiar dacă este exacerbată de o anumită sensibilitate morală, precum în cazul lui Moritz, care este împins spre sinucidere nu de febra adolescentină a sexualității, ci de faptul că este un elev slab, în pragul corigenței, iar părinții săi, bine situați, se așteaptă ca el să obțină cel puțin nota de trecere. Gábor Viola (un actor promițător, sensibil, meditativ) joacă această dublă vulnerabilitate cu o siguranță izbitoare; mimica, mișcările și chiar imobilitatea lui vorbesc despre acest lucru, atunci când, de exemplu, se ghemuiește cu bustul gol pe scaun, ca și cum ar sta pe banca acuzatului." Kacsir Mária: Beszéljünk inkább a színházról. *A Hét*, 20 decembrie 2000. 8.

23 „Gábor Viola nu îl înfățișează pe Moritz ca victimă predestinată, un nenorocit sortit lumii de dincolo, ci ca pe un băiat care adesea își maschează neputința cu agresivitate, un ins incapabil să crească și să evadeze, o persoană suferind de neputință, chinuită de complexe, pentru care prietenia lui Melchior este ultima rază de speranță." Urbán Balázs: op. cit. 21.

24 „Prezentarea părinților se face din perspectivă critică: Ibolya Farkas interpretează o Doamnă Gabor slabă și failibilă, ușor de influențat, Sándor Tatai, ca tatăl lui Moritz, este un Stiefel rigid, cu suflet nemilos, iar András Györffy, în rolul Domnului Gabor, este la fel de crud și de ipocrit ca cel de dinainte, însă într-o cu totul altă manieră. Prin intenția autorului portretizarea personalului didactic este deja satirică și grotescă." Kacsir Mária: op. cit. 8. „Foarte buni profesioniști, aceștia au răspuns cu precizie îndrumărilor; s-au detașat, prin forța portretizării, Klára Tompa, dând adevăr și clocot trăirilor confuze ale abia-adolescentei Wendla, Gábor Viola, izbutind să «încarneze» sufletul chinuit de temeri și de speranțe stinse al sinucigașului Moritz Stiefel, Erzsébet B. Fülöp, într-un crochiu, trezind deopotrivă milă și repulsie, al mamei dezorientate, și Ibolya Farkas, în dublul rol Doamna Gabor și Domnul mascat..." Alice Georgescu: Dincolo de expresionism. *Scena*, 6/2000. 25.

rioară, spectacolul face un ocol semnificativ și de succes spre o stilizare expresivă, prin care amplifică motivul fiecărui personaj în parte.[25]

Scenografia și sunetul

Lia Maria Vasilescu lucrează cu elemente de decor simple, minimaliste, evitând modurile de reprezentare naturalistă. În partea din fundal a scenei, plasat pe un podium și înconjurat de o perdea roșie, se află un pian dublu, supradimensionat, nefuncțional. Acest element nu funcționează ca simplu element de decor, ci „joacă" organic pe tot parcursul spectacolului. I se atribuie un rol dramaturgic, personajele se mișcă și se ascund sub el, în jurul lui, îl manevrează; cele patru muze se rostogolesc și se zvârcolesc pe el. Este utilizat în modul „acționist" al artelor plastice.[26] Acest concept spațial servește dorința regizoarei de a evidenția jocul actoricesc.[27] Costumele urmează o linie curată, amintind de începutul secolului al XX-lea. În realizarea lor predomină culorile alb și negru, doar Wendla este îmbrăcată în rochiță plămânie, respectiv roșie. Un element important în crearea efectelor vizuale este pânza din spatele cortinei roșii, luminată multicolor. Scena furtunii are efect visceral: personajele aleargă pe scenă într-un ritm din ce în ce mai alert, fluierând și strigând numele lui Melchior și al Wendlei, și căzând la pământ, ascunzându-se sub niște pelerine negre. Aceasta este urmată de scena de coitus al lui Melchior cu Wendla, cu coregrafie bine compusă, repetitiv ritmică, cu lumini pâlpâitoare: Wendla, strigând de durere, se agață de capacul pianului cu mișcări defensive. Întreaga scenă se articulează într-o dimensiune din afara registrului naturalist. Spectacolul tratează și nuditatea în această manieră, corpurile goale devin adesea părți ale compoziției scenice:

25 Evoluția lui Ibolya Farkas (Doamna Gabor) în scena în care citează, ca un monolog, scrisoarea către Moritz „reprezintă o școală de actorie căreia generația tânără nu poate sau nu vrea să-i aparțină. Ei nu posedă acea tehnică actoricească cu registru larg capabilă să descoasă o situație în nenumărate nuanțe și să caracterizeze un personaj dat în diverse moduri. [...] Dezbaterea dintre András Györffy (Domnul Gabor) și soția sa cu privire la posibilitatea de a-și trimite fiul la o școală de corecție evocă aceeași tradiție de joc realistă. Motivul pentru care această scenă se evidențiază este faptul că niciun element al jocului actoricesc nu teatralizează situația. [...] Tinerii adoptă alt tip de joc actoricesc (evident, și datorită faptului că aceste spectacole au fost concepute într-un alt tip de abordare teatrală). Ei prezintă stări umane de bază, pe care le încarcă fie cu furii puternice, fie cu emoții intense și, în loc să facă simțite tranzițiile, operează cu schimbări rapide, adesea neașteptate, de dispoziție. Din această abordare se nasc figuri convingătoare, însă oarecum simpliste." Sándor L. István: op. cit. 20.

26 „Pian-mobilul cu capac dublu pliabil organizează jocul în spațiu, creează o situație, prinde corpurile care se lovesc de el, poziționează figurile unei viziuni erotice, plasează întregul corp didactic într-un sistem de relații, așadar nu funcționează nicidecum după principiile convenției realismului. Mai degrabă într-un mod vizual, într-o modalitate de-a dreptul «acționistă», mai ales dacă luăm în considerare și ploaia de orez care cade din pod, orchestra Art Nouveau a arabescurilor figurilor funerare din cimitir, efectele sonore de stimulare a tensiunii ale timpanului și alte elemente similare." Koltai Tamás: op. cit. 21.

27 Sándor L. István: op. cit. 20.

muzele sunt întruchipate de figuri feminine chele, îmbrăcate în lenjerie intimă de culoarea corpului, iar în penumbra scenei cimitirului acestea devin pietre funerare.

Muzica lui József Hencz creează un univers sonor puternic și grotesc. Sunetele timpanului au un efect devastator, iar tonurile dure creează tensiune, spre exemplu, în scena pregătirii suprarealiste pentru înmormântarea lui Moritz. (IMAGINEA E) Impactul muzical este, de asemenea, sporit pe măsură ce intriga devine din ce în ce mai tragică – elementele sonore devin mai chinuitoare, mai deprimante și mai încărcate de fatalitate.

Istoria efectelor spectacolului

Spectacolul cu elemente neconvenționale, distinct de stilul teatrului din Târgu Mureș din acea vreme, a fost primit foarte diferit de publicul larg și de breaslă.[28] Prezentarea sexualității, a homosexualității, tematizarea nudității în 2000 făceau parte din estetica libertății.[29] Cu toate acestea, trupa a înregistrat succese atât în România, cât și în Ungaria. În toiul eforturilor de înnoire a imaginii teatrului, inițiate de András Béres, compania aștepta feedback-ul și recunoașterea breslei de limbă maghiară. Imediat după premiera de la Târgu Mureș, spectacolul a fost invitat de directorul László Babarczy la Teatrul

28 Nu avem date exacte despre reacția publicului. Regizoarea spectacolului a declarat următoarele: „Am presupus că spectacolul va avea succes în rândul tinerilor și așa s-a și întâmplat. Au venit elevi de liceu și profesori, a existat un fel de emulație în jurul ideii că o generație tânără spunea o poveste importantă unei alte generații tinere. A fost un eveniment important la acest nivel și, de-a lungul timpului, am întâlnit mulți actori și regizori tineri care au mărturisit că și pentru ei a fost un spectacol important și emoționant. Criticii l-au considerat un spectacol de calitate, cu toții au evidențiat performanțele actorilor, care au fost într-adevăr remarcabili și au lucrat împreună, fără excepție, cu dăruire. [...] Publicul din Târgu Mureș din acea perioadă – nu știu în ce măsură e valabil și azi, probabil s-a schimbat de atunci – dorea să vadă operetă și piese tabloide, aceasta fiind tradiția la acea vreme. Îmi aduc aminte că domnul profesor András Béres a inițiat o politică de repertoriu complet nouă la acea vreme și s-a confruntat cu destul de multe dificultăți în acest sens. În ceea ce privește stilul meu regizoral, publicul a avut deja de-a face cu el printr-o *Electra* care era complet în afara așteptărilor. Nu pot să spun că nu a venit publicul la spectacolul meu, dar cu siguranță au fost spectatori care nu au gustat vreodată un limbaj teatral similar, în care tradiția teatrală poetică românească a fost amestecată cu un anumit tip de teatralitate și tehnică maghiară, vizibilă mai ales prin tehnica, expresivitatea și fizicul actorilor. Cert este că nu a fost un spectacol obișnuit, nu avea cum să aibă parte de același succes ca un spectacol de operetă, de exemplu. Dar cred că a fost totuși a fost un spectacol apreciat." Mai multe articole, precum și critica teatrală menționează că spectacolul a fost primit cu reținere de public. Attila Stracula, de exemplu, e de părere că „doar publicul maghiar, obișnuit cu opereta și așa-numitul gen ușor, va primi acest spectacol cu reținere". Stracula Attila: op. cit. 12.

29 Klára Tompa a formulat printre primii ideea că spectacolul este unul cât se poate de inovator și abordează teme incomode, însă a fost foarte actual atât din punctul de vedere al limbajului artistic, cât și ca tematică. Potrivit actriței, în perioada respectivă, prin prezența regizoarelor Eszter Novák și Anca Bradu în viața teatrului, s-au născut spectacole cu adevărat valoroase. Interviu realizat de Boglárka Sz. Gál cu Klára Tompa, 1 august 2021, Târgu Mureș.

„Csiky Gergely” din Kaposvár.[30] Câteva zile mai târziu, în prezența a numeroși critici de teatru, spectacolul a fost jucat într-o locație prestigioasă în capitala Ungariei, la Teatrul Thália, deschizând ediția din acel an a Festivalului de Primăvară din Budapesta.[31] A urmat un nou succes la Kisvárda, la cea de-a XII-a ediție a Festivalului Teatrelor Maghiare din afara Ungariei, unde a fost și premiat.[32] În România, spectacolul a fost invitat la Zilele Memoriale „Harag György ” din Cluj-Napoca, fiind selectat și în programul Festivalului Național de Teatru de la București. La gala UNITER din 2001, tânăra regizoare Anca Bradu a primit Premiul pentru cea mai bună regie.[33] În următoarea stagiune Bradu a montat *Az ember tragédiája* [Tragedia omului] de Imre Madách, dar eforturile de reînnoire a companiei inițiate de Béres nu au putut fi continuate, foarte probabil și din cauza problemelor bugetare, care cauzau întârzierea plății salariilor din teatru.[34] Ne-

30 Jurnalistul ziarului local, Miklós Kund Nagy, prezent la turneul din Ungaria, subliniază că „în ambele orașe [Kaposvár și Budapesta] breasla teatrală a apreciat mai mult decât publicul larg valorile spectacolului *Deșteptarea primăverii*. Spectatorii tind să fie mai conservatori decât criticii și reprezentanții breslei.” Iar în continuare citează cuvintele actriței Piroska Molnár, una dintre cele mai importante figuri ale Teatrului „Csiky Gergely” din Kaposvár: „publicul a respirat odată cu actorii de pe scenă”. Nagy Miklós Kund: Turnézó... 6.; László Babarczy, regizorul și directorul de teatru care a invitat spectacolul la Kaposvár, comentează într-un interviu realizat de cotidianul târgumureșean atât diferențele de limbaj estetic dintre două teatre, cât și reacția publicului. „NMK: [Spectacolul] a fost primit destul de reticent de publicul de premieră, însă aici pare că spectatorii au reacționat diferit, s-au arătat mai deschiși parcă. BL: Da, așa spun actorii, însă eu nu pot să mă pronunț în acest sens, căci mie chiar și publicul de azi mi s-a părut oarecum distant. Astăzi am avut un public diferit față de cel obișnuit, pentru că astăzi este sărbătoare [15 martie, sărbătoare națională în Ungaria], sărbătoare națională, iar în astfel de zile, de obicei, se adună mulți oameni din localitățile din împrejurimi, mulți dintre ei poate nici nu au mai fost până astăzi aici, așadar putem spune că publicul de azi a fost novice, dar cu toate acestea a reacționat bine. Am observat că actorii păreau puțin speriați, nu înțelegeau reacția spectatorilor, care ici-colo au început să și râdă la un moment dat.” Nagy Miklós Kund: Dunyha alatt nem lehet színházat csinálni. Interviu cu regizorul László Babarczy. *Népújság. Múzsa* (supliment), 1 aprilie 2000. 2.

31 În cronica sa, Tamás Koltai comentează absența de la spectacol a „localnicilor”, notând ironic că nu îl recomandă celor obișnuiți cu „substitute de teatru” pentru că „nu ar rezista sub nicio formă”. Koltai Tamás: op. cit. 21.

32 „Din fericire, predicțiile nu s-au adeverit nici acum. Vestea sosise, germenii unei viziuni teribile au început să încolțească. Organizatorii au fost oarecum înșelați de subtitlu – o tragedie a copiilor – și, încurajați de acest lucru, au inclus spectacolul în «programul școlar» matinal. Drept rezultat, elevii urmau să vadă multă nuditate, perversitate și toate cele. Însă nu numai că nu au venit copii cu duiumul, dar nu am văzut (din fericire) nici măcar un copil în sală, deși spectacolul nu s-a jucat cu casa închisă.” Fülöp Csaba: op. cit., 2.

33 Ceilalți doi regizori nominalizați au fost Felix Alexa și Claudiu Goga. https://www.uniter.ro/programe/gala-premiilor-uniter/editii/editia-a-ix-a/ (accesat în: 20.12.2023).

34 „Bugetul alocat teatrului din Târgu Mureș a fost de 14 miliarde de lei anul trecut, însă anul acesta doar 11 miliarde au fost alocate celor două companii. Această sumă a fost cheltuită încă înainte de publicarea informației, astfel încât, pentru restul anului, cei din Târgu Mureș se pot baza doar pe o eventuală suplimentare bugetară sau pe venituri proprii. Potrivit directorului economic al teatrului din Târgu Mureș, actualul ministru fie nu știe, fie nu înțelege că la Naționalul din Târgu Mureș funcționează, practic, două teatre: Compania «Tompa Miklós» și Compania «Liviu Rebreanu». Prin urmare, personalul instituției este, de asemenea, semnificativ mai mare decât la alte teatre. Conducerea se confruntă cu o dilemă: să taie salariile sau să recurgă la disponibilizări, cu toate că și efectivul de 206 persoane se arată adesea a fi deficitar. «Singura soluție este

mulțumirea membrilor companiei a culminat prin greva foamei,[35] iar ulterior, în 2002, mulți actori au părăsit Compania „Tompa Miklós", stabilindu-se în Ungaria.[36] Înainte de a fi scos din repertoriu, spectacolul a fost jucat de 23 de ori.[37]

supraviețuirea din venituri proprii – consideră György Kárp. Ceea ce nu este imposibil dacă se joacă spectacole care atrag publicul.» Secția maghiară încheie stagiunea în 18 iunie, dată până la care realizează două înregistrări televizate difuzate de postul Duna TV: *Deșteptarea primăverii* și *Visul unei nopți de vară*." Elfogyott a költségvetési pénz. Kárp György szerint Bukarestben nem tudnak a magyar tagozatról. *Krónika*, 14 iunie 2001. 9.

35 „În 15 februarie, sindicatul teatrului a organizat o nouă întrunire la Târgu Mureș, deoarece ajutorul bugetar virat este departe de a rezolva problemele teatrului. András Béres, directorul artistic al secției maghiare, a recunoscut că situația este într-adevăr de neconceput. Nicolae Cristache a decis să înceapă greva foamei. Vicepreședintele sindicatului liber, actorul Ferenc Szélyes, s-a alăturat colegului său, cei doi protestând prin greva foamei." Lokodi: Tiltakoznak a színházi szakszervezeti vezetők. Éhségsztrájkba kezdett Nicolae Cristache és Szélyes Ferenc színművész. *Népújság*, 16 februarie 2002. 2.

36 „La Târgu Mureș, șapte actori ai Companiei «Tompa Miklós» au decis să se despartă de teatru. Majoritatea au semnat contracte cu Ansamblul Honvéd din Budapesta. Directorul artistic András Béres părăsește și el compania, continuându-și activitatea profesională exclusiv ca rector al Universității de Arte. András Béres a punctat că plecările din cadrul companiei sunt cazuri individuale. Din toamnă, actorii Gábor Viola, László Domokos, László Katona, Lóránt Bocskor, István Kátay, Júlia Fazakas, Ági Kovács și Imola Kézdi doresc să își continue cariera în Ungaria. Actrițele Ágnes Kovács și Júlia Fazakas, plecate la companii din Ungaria, au mai fost distribuite în roluri din spectacole realizate de Stúdió K. Ambele și-au clarificat condițiile colaborării cu teatrul. Pe viitor ele vor lucra în Ungaria, mai exact și-au întrerupt contractul de muncă, la fel ca István Kátay, Ági Kovács, Imola Kézdi, Júlia Fazakas, Gábor Viola și László Domokos. László Katona nu dorește să-și înceteze contractul de muncă, rămâne membru al Teatrului Național din Târgu Mureș, dar dorește să joace, timp de o stagiune, în Ungaria, în *Cercul caucazian de cretă*. Lóránt Bocskor semnează contract cu altă companie. Actorii din Târgu Mureș sunt solicitați, sunt apreciați de lumea teatrală maghiară. Majoritatea actorilor care au părăsit acum instituția au fost aduși la teatrul din Târgu Mureș de András Béres. Incertitudinea privind viitorul instalată la teatrul din Târgu Mureș a jucat un rol hotărâtor în luarea deciziilor." Lokodi Imre: Hét színművész válik meg a Tompa Miklós Társulattól. *Népújság*, 3 mai 2002. 4; „Imre Lokodi: Incontestabil că dumneavoastră ați fost cel care – cu bune intenții, de altfel – i-ați adus la teatrul din Târgu Mureș, imediat după absolvire, pe acești actori care au plecat acum, fapt pentru care ați și primit, din varii motive, multe reproșuri din partea breslei. Acum, fără nicio exagerare, v-au abandonat atât pe dumneavoastră, cât și instituția... András Béres: După cum am spus, este vorba despre o situație complexă, și eu, la rândul meu, am rămas cu un gust amar și nu sunt adeptul practicii ca actorii talentați să fie legați de o singură instituție. Repet, în luarea acestor decizii au fost la mijloc și motive personale, în una, două, trei sau patru cazuri, chiar căsătorie. Dacă ne uităm cu atenție, vedem că fiecare caz are un motiv personal, dar ceea ce este comun este faptul că, în afară de László Katona, toți au plecat la Ansamblul Honvéd. IL: Când am auzit vestea, m-am gândit că poate iar a izbucnit în companie un fel de conflict între generații și acesta i-a determinat pe băieți să spună că s-au săturat și pleacă... AB: Ar fi o simplificare extremă să spunem că în spatele deciziei acestor tineri artiști sunt doar motive personale, legate de întemeierea unei familii. Din punctul meu de vedere, eu cred că a contribuit și incertitudinea instalată la teatrul din Târgu Mureș cu privire la viitorul instituției. În toată această poveste joacă un rol important, într-o oarecare măsură, și faptul că din această stagiune și eu voi demisiona din poziția de director. Sunt multe lucruri generale și greu de gestionat la mijloc. Doresc să rămân rectorul institutului de teatru. De fapt, am vrut să demisionez din 1 ianuarie și am făcut cunoscut acest lucru membrilor companiei, dar m-a reținut faptul că în ianuarie au început să apară acele probleme legate de reorganizarea teatrului și am considerat inadmisibil să părăsesc instituția în asemenea condiții, adică să mă retrag de pe câmpul de bătălie. Nu am putut face așa ceva." Ibid.

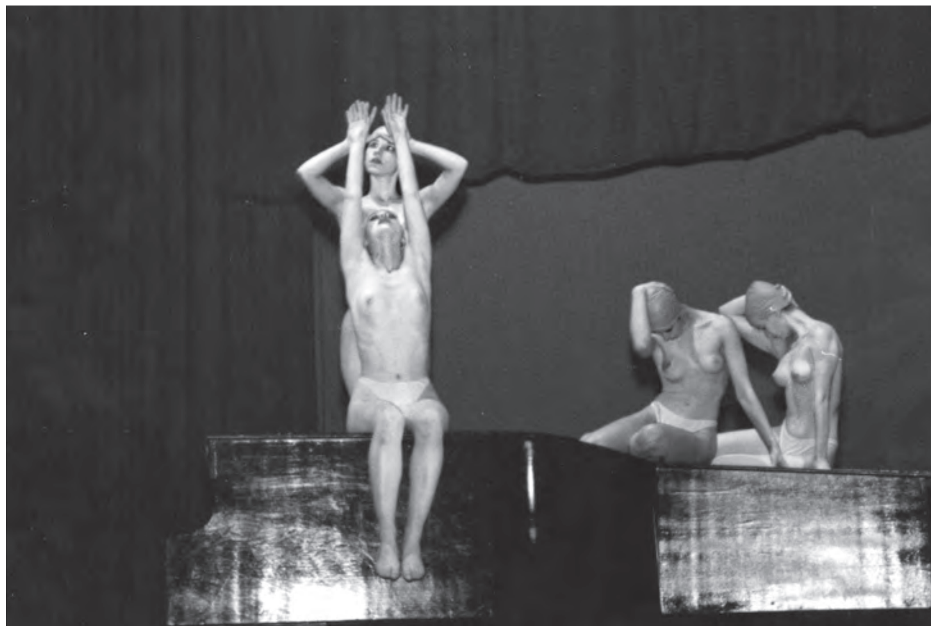
37 Ultimul spectacol, documentat în arhivele Teatrului Național din Târgu Mureș, a avut loc în 14 noiembrie 2000, la București, în cadrul celei de-a 10-a ediții a FNT (12-19 noiembrie).



IMAGINEA A: Gábor Viola (Moritz). Fotografie: László Bartha (2000).
Sursa: arhiva artistică a Teatrului Național din Târgu Mureș.



IMAGINEA B: László Kilyén (Profesorul Knüppeldick), Attila Gáspárik (Rectorul Sonnenstich), Sándor Tatai (Profesorul Hungergurt), Éva Balázs (Dr. Von Brausepulver), György Kárp (Profesorul Zungenschlag), János Henn (Habebald), Lajos Makra (Pastorul Kahlbauch). Fotografie: László Bartha (2000).
Sursa: arhiva artistică a Teatrului Național din Târgu Mureș.



IMAGINEA C: Klára Tompa, Mikold Darabont, Ágnes Anna Kovács, Imola Kézdi.
Fotografie: László Bartha (2000). Sursa: arhiva artistică a Teatrului Național din Târgu Mureș.



IMAGINEA D: Klára Tompa (Wendla), László Domokos (Melchior). Fotografie: László Bartha (2000).
Sursa: arhiva artistică a Teatrului Național din Târgu Mureș.



IMAGINEA E: Attila Gáspárik (Rectorul Sonnenstich), Sándor Tatai (Stiefel, tatăl lui Moritz), Miklós Levente Ördög (Otto), Lajos Makra (Pastorul Kahlbauch), Gábor Viola (Moritz), Ágnes Anna Kovács (Thea), Imola Kézdi (Martha Bessel), László Kilyén (Profesorul Knüppeldick), Éva Balázs (Dr. Von Brausepulver), György Kárp (Profesorul Zungenschlag). Fotografie: László Bartha (2000). Sursa: arhiva artistică a Teatrului Național din Târgu Mureș.

CELE DOUĂ TURANDOT

Gavriil Pinte: *Turandot,* 2001

▪

ISTVÁN KOVÁCS J.

Spectacolul, realizat la doi ani de la înființarea teatrului Csíki Játékszín, este, alături de intențiile directorului fondator, Miklós Parászka, de a crește numărul de spectatori, primul exemplu de încercare de a familiariza publicul cu un limbaj teatral nou, neobișnuit. Regizorul, Gavriil Pinte, pentru care acest spectacol nu este prima încercare în stabilire a unei legături între teatrul românesc și cel maghiar, a căutat în mod deliberat o exprimare simbolică, îndepărtându-se intenționat de realism. Cu mai bine de un an înainte de premiera de la Miercurea Ciuc, Cătălina Buzoianu montase piesa lui Gozzi la Teatrul Bulandra din București, combinând, în realizarea acesteia, elemente acrobatice caracteristice operei chinezești cu elementele din commedia dell'arte. Analiza în oglindă a celor două spectacole oferă un bun prilej de a examina atitudinea formelor contemporane față de tradițiile orientale/occidentale.

Titlu: Turandot. *Data premierei:* 21 octombrie 2001. *Locul premierei:* Teatrul Municipal Csíki Játékszín Miercurea Ciuc. *Regizor:* Gavriil Pinte. *Autor:* Carlo Gozzi. *Traducător:* Budaházi Attila. *Scenariu:* Gavriil Pinte. *Compozitori*: Cristian Tarnovețchi, Constantin Fleancu, Kosztándi Zsolt. *Scenografie și costume*: Roxana Ionescu. *Companie*: Teatrul Municipal Csíki Játékszín. *Distribuție*: Márdirosz Ágnes (Turandot), Fülöp Zoltán (Altoum), Antal Ildikó (Adelma, eunuc), Moldován Orsolya (Zelima, eunuc), Szabó Enikő (Skirina, eunuc), Harsányi Zsolt (Barak, paznic), Nagy Csongor Zsolt (Kalaf), Ördög Miklós Levente (Timur, „Altoum"), Ciugulitu Csaba (Pantalone, eunuc), Kosztándi Zsolt (Tartaglia, eunuc), Kozma Attila (Brighella, eunuc), Váta Lóránd (Truffaldino, căpitanul eunucilor),[1] Szőcs Tamás („Turandot"), Csíszér Csaba (Călău, Delegat).

1 Inițial rolul îi fusese atribuit lui László Hunyadi, unul dintre actorii fondatori ai teatrului Csíki Játékszín, proaspăt sosit de la Târgu Mureș. Din cauza decesului subit al lui Hunyadi în 2 octombrie

Contextul cultural teatral

Teatrul Csíki Játékszín a fost inaugurat în 14 mai 1999 cu spectacolul *Avarul* al Companiei „Tompa Miklós" a Teatrului Național Târgu Mureș, în regia lui Miklós Parászka, directorul fondator și directorul artistic al teatrului din Miercurea Ciuc. Prima stagiune propriu-zisă, cu spectacole proprii, a debutat în toamna aceluiași an. Parászka, care pe durata acestei prime stagiuni mai era încă și director al Teatrului de Nord din Satu Mare, și-a propus între principalele scopuri în politica de program a noului teatru o creștere semnificativă a numărului de spectatori: „Spectatorul poate decide încă în momentul achiziționării abonamentului dacă este interesat sau nu de un spectacol anume. Scopul nostru este creșterea numărului deținătorilor de abonamente".[2] Așadar, în acest sens, repertoriul a fost alcătuit, în mare parte, din piese de succes ale așa-numitului gen ușor, de divertisment,[3] dar nu au lipsit nici spectacolele mai abstracte, mai solicitante din punct de vedere artistic,[4] cu scopul de a începe familiarizarea publicului cu un limbaj teatral nou, neobișnuit, al cărui prim exemplu a fost spectacolul *Turandot*.

Turandot, cu premiera în noiembrie 2001, montat de un cunoscut regizor[5] bucureștean, a fost desemnat de Parászka drept punct culminant al repertoriului, „care a oferit un rezumat al posibilităților de exprimare a artei teatrale românești contemporane".[6] Acest proiect nu era primul în care Gavriil Pinte stabilea o legătură între teatrul românesc și cel maghiar, deoarece colaborase deja cu Miklós Parászka la montarea, în Satu Mare, a spectacolului *Îmblânzirea scorpiei*,[7] respectiv la realizarea spectacolului *Magyar Médeia* [Medeea maghiară] de Árpád Göncz, la Teatrul Radiofonic, având-o în rol principal pe Maia Morgenstern.[8] Despre spectacolul

2001, conducerea teatrului l-a invitat pentru rol pe actorul Lóránd Váta, membru al Teatrului „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe.

2 Daczó Dénes: Jelzőfény a világra: színház született. *Romániai Magyar Szó*, 14 iulie 2000. 5.

3 Ferenc Molnár, *A doktor úr* [Domnul doctor], regia: Miklós Parászka (1999-2000); József Köves, Árpád Balázs, Ferenc Baranyi, *Nyakigláb, Csupaháj, Málészáj* [Lăți-Lungilă, Flămânzilă, Papă-Lapte], regizor: Ágota Márk-Nagy (1999-2000); Brandon Thomas, *Mătușa lui Charley*, regizor: László Hunyadi (2000-2001); Mihály Vörösmarty, *Csongor és Tünde* [Csongor și Tünde], regizor: Miklós Parászka (2000-2001); Molière, *Burghezul gentilom*, regizor: Miklós Parászka (2001-2002).

4 Excepție făcând primul spectacol propriu, *Bețivii*, scris de Dragoș Galgoțiu după operele lui Dostoievski (1999-2000).

5 „Gavriil Pinte și-a dovedit abilitatea pentru sarcină [montarea spectacolului *Turandot*] prin realizarea multor spectacole semnificative..." Zsehránszky István: Keserű Turandot. *Romániai Magyar Szó*, 30 octombrie 2001. 4.

6 Forró Miklós: Nemes cél: a város életének meghatározó részévé válni. *Romániai Magyar Szó,* supliment din 18-19 mai 2002.

7 Autor: William Shakespeare. Data premierei: 10 martie 2000. Locul premierei: Teatrul de Nord Satu Mare, Compania „Harag György".

8 Societatea Română de Radiodifuziune.

de la Satu Mare s-a consemnat faptul că „în stilul lui este un antecedent direct al acestei producții [*Turandot*]".[9]

Turandot se deosebea de spectacolele celor două stagiuni anterioare ale teatrului Csíki Játékszín în principal prin modul abordării viziunii scenice: „în mod deliberat nu este realist, nu imită, nu reproduce realitatea, ci o înfățișează în totalitate simbolic", spune regizorul.[10] În ciuda noului limbaj artistic, acesta nu s-a deosebit de spectacolele de succes îndrăgite și ușor digerabile de public, iar astfel s-a încadrat perfect în politica de program stabilită de Parászka, pentru consolidarea căreia a introdus, încă din prima stagiune, sistemul de abonamente: „Trebuie să cultivăm spectacolele de divertisment, dar fără rabat la calitate."[11]

Cu mai bine de un an înainte de premiera de la Miercurea Ciuc, în 4 mai 2000, spectacolul *Turandot* fusese montat la Teatrul Bulandra din București, în regia Cătălinei Buzoianu,[12] care, ca o continuare a atelierului lui Eugenio Barba, a susținut un workshop la Lisabona în 1999 pe tema acestui spectacol. La acest atelier au participat douăzeci de actori portughezi care, prin implicarea unor specialiști orientali din breaslă, au studiat elementele acrobatice caracteristice operei chineze și commediei dell'arte.[13]

În realizarea spectacolului regizorul a utilizat elementele acestor două tradiții teatrale.[14] Începerea repetițiilor a fost precedată de un atelier susținut la București, care ulterior a devenit parte a procesului de creație. La acest workshop, tinerii actori ai spectacolului *Turandot* au studiat, împreună cu studenții la regie ai lui Buzoianu, commedia dell'arte și formele teatrale tradiționale orientale (nō, kabuki). Programul, desfășurat pe durata unui întreg semestru, a cuprins, în cea de-a treia etapă, o parte dedicată improvizației, concepută de regizor împreună cu coregraful Andrei Mălina, participant și el la atelierul din Lisabona.

În comedia-basm a lui Carlo Gozzi se întâlnesc trei lumi – Veneția, Orientul Mijlociu și Orientul Îndepărtat. Ambele spectacole au folosit multe dintre motivele caracteristice celor trei lumi, respectiv au integrat rezultatele exercițiilor de improvizație. Ambii regizori bucureșteni au folosit limbajul teatral tipic teatrului ro-

9 Zsehránszky István: op. cit. 4.

10 Bölöni Domokos: Mit játszanak Csíkországban. *Népújság*, 10 noiembrie 2001. 7.

11 Daczó Dénes: op. cit. 5.

12 Titlu: *Turandot*, Data premierei: 9 martie 2000. Locul premierei: Teatrul Bulandra, București. Regizor: Cătălina Buzoianu. Autor: Carlo Gozzi. Traducător: N. Al. Toscani. Decor și costume: Velica Panduru. Muzica: Iosif Herțea. Coregrafia: Mălina Andrei. Distribuție: Alina Berzunțeanu (Zelima), Andrei Aradits (Pantalone), Andreea Bibiri (Adelma), Doru Ana (Barach), Filip Ristovski (Calaf/Cântăreț), Gheorghe Ifrim (Tartaglia), Kana Hashimoto/Maia Morgenstern (Turandot, dublă distribuție), Mihaela Vasile (Paj), Mihai Bisericanu (Truffaldino), Radu Amzulescu (Barach), Răzvan Săvescu (Truffaldino), Șerban Pavlu (Brighella/Călăul), Valentin Popescu (Timur), Valeria Ogășanu (Shirina), Virgil Ogășanu (Altoum), Vlad Zamfirescu (Calaf).

13 Secvență din interviul realizat de Mădălina Șchiopu cu Cătălina Buzoianu pentru *Revista 22*. Interviul a fost reprodus de revista *Színház*. Cf. A selyem útján. *Színház*, 11/2000. 19.

14 După Buzoianu, „În această operă, Gozzi pune față în față două sisteme tradiționale: opera chinezească și commedia dell'arte, adică tradiția teatrală europeană codificată." Ibid.

mânesc, dar această soluție a produs, totuși, rezultate diferite datorită contextului cultural și politicii de program integrate. Analiza în paralel își propune să scoată la iveală aceste alterități.

Textul dramatic, dramaturgia

În ceea ce privește intriga, scenariul pregătit de regizor a rămas fidel piesei originale, deoarece *Turandot*, una dintre cele zece comedii-basme publicate în volumul *Basme teatrale* de Gozzi, oferă în sine o oportunitate pentru o prezentare non-realistă. Scenariul lui Gavriil Pinte, tradus în limba maghiară de Attila Budaházi, nu a păstrat forma lirică, așadar frazele au devenit mai simple și mai scurte.

În comediile-basme ale lui Gozzi, intriga se bazează întotdeauna pe o poveste italiană sau orientală, ale cărei personaje includ figurile mascate din commedia dell'arte, aspectul de basm fiind amplificat de diversele miracole, transformări, obiecte însuflețite, animale vorbitoare, respectiv de locația care, de fiecare dată, este o țară orientală sau un regat imaginar.[15]

Gozzi a folosit elemente din commedia dell'arte: improvizație, text scris, uneori, în formă de canava, decor și figuri tipologice, pe care le înzestrează cu noi roluri într-un cadru de basm; de exemplu, în *Turandot*, Brighella, Tartaglia și Pantalone au devenit eunuci, iar Truffaldino, căpitanul lor. Comediile de basm nu respectă structura commediei dell'arte, însă elementele sale au un important rol dramaturgic. În piesele lui Gozzi secvențele tragice și comice, adică scenele dramatice și commedia dell'arte, sunt separate, în timp ce personajele de rang înalt se exprimă în versuri cu ritm iambic, cele de rang mediu, în proză, iar cele de rang inferior sunt înfățișate după modelul tipologiei commediei dell'arte, scenele lor fiind improvizații cu replici într-un dialect italian stricat. Prin urmare, în cazul piesei *Turandot*, ele pot fi plasate, fără doar și poate, în China, un spațiu în care nu miracolele și vrăjile creează efectul de basm, ci caracterul extrem al protagonistei, respectiv conectarea – fără niciun argument rațional – a celor două locații, China și Veneția, aflate în realitate la o distanță considerabilă.[16]

Originea poveștii pe care se bazează *Turandot* a lui Gozzi și cum a ajuns povestea la Veneția sunt incerte. După unele surse,[17] ideea piesei a fost dată de o poveste chinezească cântată, în secolul al XII-lea, de un poet persan,[18] al cărei personaj principal era o prințesă originară din Turan (în limba persană Turan-dokht, fiica lui Turan). Această poveste a fost culeasă de un orientalist francez, François Pétis

15 Cf. Gerencsér Anikó: Carlo Gozzi *Színházi meséi*nek színrevitele: A mesei sajátosságok színpadi megjelenítése. In: Czibula Katalin – Demeter Júlia – Pintér Márta Zsuzsanna (ed.): *A szövegtől a szcenikáig. Tanulmányok a dráma és színháztörténet köréből*. Eger, Líceum Kiadó, 2016. 270.

16 Török Tamara: A velenceiek Kínában. Carlo Gozzi dramaturgiája. *Színház*, 6-7/2016. 126-127.

17 Sütő Mária: *Turandot*. *Napút*, suplimentul din 1 martie 2009.

18 Nizami Ganjavi (Abu Muhammad Ilyas ibn Yusif), 1141-1209.

de la Croix, și publicată în traducere proprie[19] la Paris în 1710, în volumul de basme intitulat *O mie și una de zile.* Alte surse atribuie povestea de bază lui Marco Polo, care ar fi adus-o din China secolului al XIV-lea,[20] având, după această ipoteză, origini chinezești. Nici Cătălina Buzoianu nu a considerat ca fiind de origine pur persană textul, care, după părerea ei, nu este nici măcar un basm, cu toate că, incontestabil, are implicații mitologice: „Așa este și piesa:[21] pare a fi persană, dar, în realitate, textul își are rădăcinile în mitologia chinezească, tibetană și persană și poartă semnificații străvechi, unele pe care le-am putea numi chiar intergalactice."[22] Piesa lui Carlo Gozzi a fost adaptată și de Schiller, iar Puccini, transpunând-o în operă, a solicitat libretiștilor Giuseppe Adami și Renato Simoni să scrie un text pentru ea.

Pentru montarea spectacolului la Teatrul Bulandra, creatorii au folosit traducerea în limba română a lui N. Al. Toscani. Cătălina Buzoianu a abordat cu îndrăzneală piesa lui Gozzi și nu numai părțile tip canava, ci a avut inspirația de a țese în spectacol secvențe din textul operei lui Puccini, drept inserții textuale proprii.[23] În viziunea regizoarei, Turandot este o armă foarte eficientă a tatălui său, împăratul Altoum, care își realizează astfel aspirațiile expansioniste cu cât mai puțină vărsare de sânge, scăpând, cu ajutorul ei, de regii și prinții imperiilor importante pentru el, și anume de domnitorii regatelor de pe Drumul Mătăsii. Astfel, sfârșitul piesei a fost rescris,[24] fiind menționat, în mod concret, Drumul Mătăsii.

Regia

Spectacolul lui Gavriil Pinte a îmbinat o mare varietate de limbaje scenice, dar nu a renunțat la interpretarea primară a comediei-basm a lui Gozzi; astfel, în ciuda acestei varietăți de stiluri, și-a păstrat totuși, orientarea textuală.

„Spectacolul folosește instrumentele commediei dell'arte, elementele artei teatrale a Orientului Îndepărtat, realismul psihologic, jocul cu marionetele și tradiția teatrului de mișcare, dar include și teatru de umbre, efect de teatru în teatru, elemente de dans popular și dans contact, precum și diferite tipuri de măști."[25] Carac-

19 „François Pétis de la Croix a publicat volumul *O mie și una de zile* ca o traducere de povești persane. Acesta a fost un truc literar, deoarece, în ciuda faptului că fostul călător era inspirat de legendele țărilor pe care le-a vizitat, acest volum este, evident, un produs al propriei sale imaginații. Intenția a fost justificată, anume în acea epocă, un profesor universitar savant nu și-ar fi putut permite să fie cunoscut ca autor al unui roman." Felicia Antip: O mie și una de zile. *România literară*, numărul 22 din 3 septembrie 1981.

20 Kolin Péter: A Turandot-mítosz. *Pedagógiai Műhely*, 4/1984. 73.

21 Se face referire la personajul Barach (în spectacolul de la Ciuc, Barak), care se prezintă a fi persan.

22 Mădălina Șchiopu: op. cit. 17.

23 Ibid. 19.

24 Cătălina Buzoianu: „Finalul spectacolului este în totalitate al meu, eu l-am scris, mai exact nu eu singură, ci împreună cu actorii." Ibid. 17.

25 Valádi István: Több játékstílus közt… a lepel alatt. *Zsöllye*, 12/2001. 21.

teristic prezentării scenice este faptul că unele părți ale poveștii sunt ilustrate prin diferite modalități, astfel, de exemplu, situația instalată în oraș este descrisă încă din prima scenă, în mod stilizat, expresiv, cu elemente de mișcare și dans, iar ulterior actorii o prezintă și verbal. După aceste secvențe, tot ei o prezintă și în cadrul unei scene de „teatru în teatru", drept urmare, povestea devine fragmentată, dobândind un grad ridicat de dinamică.[26]

Pinte a creat un sistem de simboluri în care nimic nu este ceea ce pare, toate personajele poartă măști (IMAGINEA A), împăratul și Turandot sunt în duplicat[27] (IMAGINEA B), la fel și geamul oglindă (IMAGINEA C), iar „utilizarea" unei marionete de dimensiuni umane,[28] respectiv tonurile distorsionate, nefirești, au rolul de a amplifica incertitudinea și de a crearea unui univers în care toată lumea este îngrozită. Această teamă devine evidentă în rarele momente în care măștile sunt îndepărtate.[29] Cu toate acestea, simbolurile folosite în mod consecvent și bine interpretabile nu depășesc atmosfera de basm, ci o întăresc.

Potrivit regizorului, pe parcursul repetițiilor au fost introduse în munca creativă și rezultatele atelierului de improvizație la care participaseră.[30] Cu toate acestea, varietatea limbajului scenic nu a putut fi omologată de textul dramatic:[31] „din păcate, varietatea, în unele cazuri utilizată fără autenticitate, a elementelor și a stilurilor caracteristice basmului nu se unesc pentru crearea unei unități magice care să motiveze limbajul spectacolului și să confirme lumea creată".[32] Deoarece diferitele limbaje teatrale nu erau consecvente și suficient de bine dezvoltate, ele au devenit adesea autoparodii: „regizorul și-a propus îmbinarea elementelor de ludic italian cu cele din jocul scenic chinezesc, dar nefiind stăpân pe acest din urmă aspect, avem de-a face cu imaginea acelor «mici chinezi zbenguitori» înrădăcinată în conștiința publică europeană, imagine similară unei parodii".[33]

26 „[S]e naște pe scenă o dramă didactică dinamică [...] supraîncărcată de mișcări, dar încununată cu lazzi-uri și șuturi în fund." Unoka Hugó: Turandot kétszer – balkáni olvasatban. *Criticai Lapok*, 9-10/2002. 29.

27 „Figurile «al-Altum» și «al-Turandot» dezvăluie nu numai duplicitatea și jocul de rol atât de des întâlnite la curte, ci și confuzia identitară rezultată în urma schimbului de măști." Imreh István: Szomorú mese. *A Hét*, 6 decembrie 2001. 8.

28 „[M]odul în care este folosită singura marionetă din spectacol dezvăluie relațiile dintre personaje. [...] [Adelma,] sclava șireată, oferă marioneta doamnei sale aparent ca ea să-și descarce frustrările pe păpușă ca pe un sac de nisip sau o pernă pentru ace, dar în realitate o manipulează cu viclenie, stârnindu-i și mai tare frustrările." Ibid.

29 „Cu mască, Fülöp Zoltán este exact așa cum trebuie să fie: împăratul suprem, cu drepturi depline, divin. Însă fără mască? Încă un personaj îngrozit." Zsehránszky István: op. cit. 4.

30 „[R]ezultatele atelierului de improvizație incluse în procesul de repetiție au creat, de asemenea, o partitură care trebuie interpretată la fel de virtuos și la fel de liber precum violonistul trebuie să interpreteze o partitură dificilă de Paganini." Bölöni Domokos: op. cit. 7.

31 „Pe Pinte drama îl lasă rece, are nevoie de ea doar pentru a organiza în jurul ei mișcările spațiale geometrice." Nánay István: A végeken. *Színház*, 11/2002. 25.

32 Imreh István: op. cit. 8.

33 Oberten János: „Kemény" előadások egy durva világban. *A Hét*, 25 septembrie 2002. 2.

Cu toate acestea, spectacolul a avut o coeziune interioară, creată de cadrul oferit de sistemul de simboluri, de gradul ridicat de ludic și de un ușor umor grotesc, omniprezent. Turandot și dublul împăratului, de exemplu, au devenit surse de umor intermitent, mai ales datorită mișcării și comportamentului lor vizibil stângaci: dublul împăratului cade pe spate, în timp ce dublul lui Turandot primește din când în când câte o palmă de la cea adevărată, în timp ce, mai totdeauna, cele două dubluri au rolul de a încurca tot ce se întâmplă în jur.

În încercarea de a crea o atmosferă a Orientului (Îndepărtat și Mijlociu), Pinte nu a căutat să redea un mediu realist, ci unul bazat pe stereotipuri superficiale care s-au instalat în conștiința publică europeană,[34] cum ar costumația chinezească și mișcările tiptile a împăratului și ale dublului lui Turandot, salutul prin apropierea palmelor și costumele turco-arabe ale eunucilor, toate acestea poziționând povestea „undeva în Orient".

Cătălina Buzoianu, în schimb, nu a redat pur și simplu (și clar) opera lui Gozzi, ci, ca urmare a unei analize amănunțite a lucrării, a realizat o interpretare scenică proprie, în care textul dramatic, improvizația, compoziția spațială, muzica și alte elemente scenice au primit același grad de importanță conceptuală. „Tot ceea ce am improvizat la repetiții a fost cernut printr-o sită foarte densă și am păstrat doar cât a fost necesar pentru stabilirea unei legături între cele trei straturi ale spectacolului: sursa de bază, commedia dell'arte și secolul al XVIII-lea, respectiv timpul prezent."[35] Spațiul creat de regizoare a fost „în același timp stilizat și foarte real"[36] și, în ciuda limbajului eclectic,[37] s-a așezat într-o viziune regizorală clară, dominată de „consecvență strictă, calm și disciplină".[38]

Buzoianu a dublat-o și ea pe Turandot, dar nu în cadrul aceluiași spectacol: spectacolul a avut dublă distribuție și, datorită celor două actrițe cu stiluri de joc radical diferite, Maia Morgenstern și Hashimoto Kana din Japonia,[39] s-au născut două versiuni diferite ale spectacolului.

În crearea atmosferei orientale, Buzoianu s-a bazat și pe stereotipuri, dar conferindu-le acestora o dublă funcție: stereotipurile au fost asumate ca atare, arătând publicului într-un fel cât se poate de șocant modul în care europenii își imaginează

34 „[Î]n cazul de față nu înseamnă o ramură a teatrului chinezesc, ci mai degrabă o piesă muzicală, cu un iz oriental neidentificabil." Imreh István: op. cit. 8.

35 Mădălina Șchiopu: op. cit. 16.

36 Nagy András: A lencse. *Színház*, 12/2001. 20.

37 „Astfel sunt puse în scenă opera chinezească și commedia dell'arte italiană, cascadoriile pitorești sau acrobatice ale artelor marțiale orientale, ale culturii dansului și ale convențiilor «teatrale» europene, ale pasiunii amoroase sau ale intrigii sociale – adică piesa prezintă cu generozitate profunzimile implicite ale perspectivei orientale și amețirea «fenomenologică» a spiritului european și, dincolo de acestea, eternitatea «estică» a lipsei de libertate combinate cu efemeritatea dramatică a dorinței de libertate «occidentale», supuse timpului." Ibid.

38 Koltai Tamás: Commedia della Bulandra. *Színház*, 11/2000. 15.

39 „La Hashimoto Kana, am utilizat, în principal, elemente nō, deoarece acestea i-au fost mai familiare, mai naturale și mai autentice; Maia Morgenstern, în schimb, a participat la o pregătire intensă de operă chinezească." Mădălina Șchiopu: op. cit. 15.

Orientul,[40] iar când imaginea scenică și jocul actoricesc au fost, dintr-odată, „plasate" în China lui Mao Zedong,[41] stereotipurile au început să dobândească funcție ideologizantă și politizată.[42]

Jocul actoricesc

În *Turandot*-ul teatrului Csíki Játékszín jocul actoricesc a fost puternic definit de faptul că actorii au purtat măști pe aproape întreg parcursul spectacolului, jocul fiind unul asumat teatral,[43] dezvăluirea chipului „real" primind un accent sporit (IMAGINEA D).[44] În consecință, tinerii actori ai tinerei trupe[45] au jonglat între două sisteme de codificare, cel teatral și cel realist, după idei nu întotdeauna interpretabile.[46] Schimbarea a fost făcută, evident, prin îndepărtarea măștilor, dar acest moment nu a marcat întotdeauna o transpunere în registrul realist: în unele cazuri, măștile îndepărtate au fost tratate ca marionete, permițând actorilor să se raporteze, ca outsideri, la propria lor ipocrizie. Toate momentele de realism psihologic din spectacol (cum ar fi izbucnirea indignată a lui Turandot în interpretarea lui Ágnes Márdirosz, atunci când Adelma, interpretată de Ildikó Antal, o încurajează să-l ierte pe Kalaf, sau declarația de dragoste a lui Kalaf și momentul în care împăratul Altoum mărturisește că este îngrozit de consecințele masacrului provocat de fiica sa) sunt manifestări sincere ale unei stări de spirit exacerbate, însă fără ca jocul actoricesc să scoată la iveală motivul psihologic care a determinat personajul să ajungă în acea stare.[47]

40 „Ornamentația caracteristică și motivele foarte cunoscute ale unui gest, ale unui costum, ale unui obiect evocă o lume care trăiește în principal în imaginația noastră. Sunt, de asemenea, ocazii excelente pentru a crea o «atmosferă» ironică, deoarece flash-ul platitudinilor vizuale și stereotipurile pitorești judecă în primul rând cunoștințele noastre superficiale și așteptările noastre și mai superficiale." Nagy András: op. cit. 21.

41 „Până la final, slujitorii curții imperiale sunt transformați în membrii ai unei gărzi roșii, salutându-l, cu mici steaguri roșii, pe Liderul ce defilează pe covorul purpuriu, se fotografiază și tot ce se cuvine, conform protocolului cunoscut din istorie." Koltai Tamás: op. cit. 15.

42 „Cea mai importantă trăsătură a spectacolului [...] este interpretarea foarte îndrăzneață a *excesului de putere*, despre care, în ultima perioadă (apropiată și îndepărtată) s-au învățat foarte multe în Orient(ul) – îndepărtat (China) și apropiat (România)." Nagy András: op. cit. 21.

43 „Spectacolul are un caracter teatral: stilizează elemente ceremoniale, anumite trăsături ale teatrului popular, jocurile cu măști și commedia dell'arte" – declară Pinte. Bölöni Domokos: op. cit. 7.

44 În montarea lui Gavriil Pinte principala sursă a jocului este contrastul dintre mască și fața reală a personajelor. Zsehránszky István: op. cit. 4.

45 „Membrii Teatrului Csíki Játékszín sunt în majoritate debutanți, individualitatea lor artistică nu s-a format încă. S-au putut sprijini pe experiența actorilor invitați de la Satu Mare și Sfântu Gheorghe, anume Zoltán Fülöp și Loránd Váta." Ibid.

46 „De la limbajul teatral (din păcate, rareori redat cu exactitate și cu autenticitate) de multe ori se trece brusc (și uneori nici inteligibil, nici justificat) la lumea diametral opusă a realismului psihologic." Imreh István: op. cit. 8.

47 „În interpretarea lui Ágnes Márdirosz, comportamentul fetei – și costumul ei – sugerează că aceasta este un ghimpe și un bici. Dar de ce împunge, de ce se bate și de ce ricoșează și lovește

Utilizarea diversificată a măștilor, jocul cu măștile (întrunind toate sensurile termenului „joc") au creat lumi multiple, colorate, agitate, pline de râsete, dar în totalitate distincte.[48] (IMAGINEA E) O reprezentare consecventă care transcende aceste lumi, corespunzând fiecăreia dintre ele, este jocul lui Lóránd Váta în rolul căpitanului eunucilor.[49] (IMAGINEA F)

„Efectul de înstrăinare" a fost prezent în principal ca un joc cu publicul, iar comicul situației a fost accentuat în momentul în care a devenit un fenomen mai pronunțat, dar nici atunci nu s-a manifestat evidențierea rolului sau a personajului, ci doar ilustrarea situației.[50]

Cătălina Buzoianu și-a construit spectacolul în jurul personajului (personajelor) principal(e),[51] „toți și toate se concentrează în jurul ei: fie că este vorba despre tatăl ei imperial sau despre cancelarul Italiei, despre un prinț tătar sau despre un pretendent regal executat",[52] și, datorită faptului că cele două Turandot nu doar că nu seamănă între ele, ci sunt total opuse, Buzoianu a reușit să realizeze două spectacole distincte.[53]

Maia Morgenstern a plasat omul în centrul activității sale actoricești, a realizat un adevărat studiu de scenă despre Turandot și a folosit cât mai multe instrumente actoricești pentru a o cunoaște și a o face cunoscută.[54] Hashimoto Kana, apelând la instrumentele teatrului nō, a adus o prezență scenică[55] și o interpretare[56] construite din interior, fapt ce nu a putut fi perceput ori apreciat de toată lumea.[57]

pe toată lumea, de ce se manifestă așa rămâne un mister." Zsehránszky István: op. cit. 4.

48 „Astfel, nu există nicio legătură între personaje, deoarece de cele mai multe ori mărșăluiesc doar paralel cu planul scenei, de la dreapta la stânga și de la stânga la dreapta." Nánay István: op. cit. 25.

49 „Evoluția lui Lóránd Váta (inv.) culminează în acest sens." Unoka Hugó: op. cit. 29.

50 În mare parte din spectacol jocul s-a desfășurat pe o bandă îngustă paralelă cu sala, dar la un moment dat cei trei venețieni au spart acest joc lateral și, apropiindu-se de partea din față a scenei, s-au adresat publicului (unul dintre ei arătând spre capetele spectatorilor) în timp ce discutau despre capetele tăiate.

51 „Însăși regizoarea Cătălina Buzoianu (în scurta descriere a spectacolului atașată distribuției) își descrie protagonista ca fiind o lentilă, adică – din prisma unei metafore optice – o creatură «capabilă să înglobeze în sine timpul»." Nagy András: op. cit. 19.

52 Ibid. 21.

53 „Rolul lui Turandot este interpretat de două actrițe foarte diferite. Maia Morgenstern reprezintă principiul dinamismului și al acțiunii. [...] Hashimoto Kana, singura actriță japoneză care a făcut școala de actorie în România, își construiește rolul în interior. Ea, practic, nu face nimic, în afară de faptul că este prezentă." f.a.: A kritika. *Színház*, 11/2000. 20.

54 „Morgenstern este un miracol al teatrului. Un jongler de 39 de ani care are condiția fizică a unui sportiv de performanță. Sau pentatlonist. Aleargă, face scrimă, karate, roata țiganului, sfoara. Cântă ca o Yma Sumac [cântăreața renumită pentru întinderea vocală pe mai multe octave], de la sunetul răgușit demonic al registrului adânc până la coloratura privighetorii. Este incredibil efortul pe care îl depune, obținând un rezultat aparent deliberat." Koltai Tamás: op. cit. 15.

55 „[E]xpresivitatea este concentrată în ochii și corpul tensionat." Iulia Arsintescu: op. cit. 20.

56 „A fost aproape indisolubil închisă în sine însăși și tocmai cu acest aspect a sugerat bogăția ascunsă în acest «sine», prin urmare ceea ce are de câștigat persoana care și-o asumă." Nagy András: op. cit. 22.

57 „[S]pectacolul jucat cu ea în distribuție nu are personaj principal." Kacsir Mária: A kiállhatatlan hercegnő. *A Hét*, 6/2001. 8.

Având la dispoziție diverse mijloace, Virgil Ogășanu a reușit să dea viață unui împărat Altoum complex, evoluție foarte lăudată de critica de specialitate.[58]

Celelalte roluri au fost și ele lucrate cu minuțiozitate. Au fost utilizate, în acest sens, diferite tehnici pentru a fi prezentate și reprezentate din mai multe perspective.[59] S-a observat efortul enorm depus pentru crearea fiecăruia,[60] dând impresia că actorii și-au interpretat și și-au modelat propriul rol ca pe unul principal.[61] Cu privire la efectul de înstrăinare, Buzoianu a declarat: „Deși acest concept brechtian este azi destul de plictisitor, ieșirea din rol sau renunțarea la acesta, în cazul de față, este un fenomen permanent prezent. Cu toate acestea, scopul principal al actorilor este crearea personajului și abia după aceea a urmat aplicarea tehnicii improvizației, adică exprimarea prin ieșirea din rol."[62]

Scenografia și sunetul

Pentru spectacolul *Turandot* al teatrului Csíki Játékszín, decorul realizat de Roxana Ionescu a amplificat atmosfera de basm, fără nicio încercare de a crea o iluzie realistă. (IMAGINEA G) Acest lucru a prezentat o oportunitate excelentă jocului actoricesc diversificat, sprijinind, cu o dinamică devastatoare, imaginea vizuală a spectacolului:[63] „stativele negre cu oglinzi integrate, mobile în toate direcțiile, care delimitează interioarele, sunt o reprezentare excelentă a atmosferei trădătorilor de la curte, a incertitudinii și a lipsei de stabilitate."[64] (IMAGINEA H) Ele laudă, de asemenea, ingeniozitatea schimbărilor scenice: „suspendarea uriașei cortine roșii în nouă

58 „Mai mult decât remarcabilă este ușurința cu care uită întotdeauna coregrafia (desigur simplificată) a baletului chinezesc, precum și tonurile înalte, mimica mecanică și rostogolirea ochilor." Ibid. „Dar ce-ar fi acest spectacol fără Virgil Ogășanu în rolul monarhului în drum spre «baie», în pragul senilității, dar cu reveniri în aplomb când e vorba de rang și recurs la morală." Claudia Lipan: Bucuria la superlativ. *Teatrul azi*, 2000/6. 46.

59 Venețienii „ies din rol și «ne înstrăinează» în mod brechtian." Ibid.

60 Cătălina Buzoianu: „[F]iecare dintre ei are o partitură separată, deoarece toți au lucrat foarte mult pe rolurile proprii, pe tehnica improvizației, pe cea a ieșirii din rol." Mădălina Șchiopu: op. cit. 18.

61 „Acesta a fost unul dintre cele mai memorabile aspecte ale spectacolului. Numărul personajelor a amplificat drama, în care nu a existat, practic, nicio soartă irelevantă, deoarece nimeni nu și-a văzut propria existență ca fiind una episodică. Personajele și scenele nu au fost concepute doar în funcție de dramaturgie, ci și conform altor forme de senzualitate: dans, sunet, imagine vizuală. Tocmai din acest motiv – cu această forță mai puternică decât verbalitatea – s-a născut un limbaj teatral (ironic, tragic, persiflant etc.) infinit de liber pentru interpretarea poveștii lui Turandot, un spectacol care nu și-a propus pentru nicio clipă «afișarea» ei." Nagy András: op. cit. 23.

62 Mădălina Șchiopu: op. cit. 18.

63 „Toate aspectele negative ale spectacolului sunt compensate de decorul și costumele realizate de Roxana Ionescu." Valádi István: op. cit. 21. „Cu toate acestea, munca scenografei Roxana Ionescu compensează toate deficiențele." Imreh István: op. cit. 8. (Cele două nume ascund aceeași persoană, István Valádi fiind un alias al lui István Imreh – N. ed.)

64 Valádi István: op. cit. 21.

puncte (colțuri, jumătăți laterale și centru) permite variațiuni aparent nesfârșite. Cu schimbări subtile, evocă un cort exotic oriental, un zid (de castel) sau un labirintul de străzi al orașului proiectat pe scenă."[65]

Diversitatea muzicii compuse de Cristian Tarnovețchi, Constantin Fleancu și Zsolt Kosztándi (interpretându-l pe Tartaglia și pe unul dintre eunuci), care îmbină sunetul tobelor ritualice cu melodiile populare interpretate cu tobe și flaut oriental, servesc, incontestabil, la amplificarea atmosferei autentice a spectacolului.

Decorul și costumele pentru *Turandot*-ul Cătălinei Buzoianu au fost realizate de Velica Panduru, care, ca și celelalte componente ale spectacolului, au alinat ușor, cu un strop de ludic și umor, viziunea și modul de gândire fixiste: „spectacolul este unul impresionant, respectiv își propune a fi și o parodie spirituală a imaginii orientale, exotice, sau a percepției europene asupra acesteia. Doar în grădinile noastre botanice putem descoperi acele culori și forme pe care, după proiectele Velicăi Panduru, le putem identifica pe scenă; de la costumele de gheișă (japoneză sau chinezoaică, diferențele nu mai au aici relevanță) până la lampioanele colorate, imaginația și umorul scenografei gravitează vizibil în jurul acestor convenții."[66] „Recuzitele sunt cele obișnuite în spectacolele operei din Peking și ale baletului din China: lampioane, evantaie, paravane, dragoni, steaguri, panglici colorate."[67]

Imaginea vizuală a spectacolului este amplificată și de faptul că muzica interpretată cu „instrumente (aparent sau nu) originale chinezești" este furnizată de formația Domnișoara Pogany, prezentă și ea pe scenă.[68] Iosif Herțea a descris astfel muzica pe care a compus-o: „muzica orientală, mai exact muzica caracteristică operei chinezești, este aici doar o imitație. Muzica commediei dell'arte, pe de altă parte, a fost compusă dintr-un aranjament muzical italian din epoca renascentistă. Pentru personajele din Orientul Îndepărtat, am compus muzică tibetană. Mai mult sau mai puțin surprinzător poate fi faptul că am apelat, în unele locuri, și la muzica populară românească".[69]

Istoria efectelor spectacolului

Majoritatea criticilor au considerat spectacolul *Turandot* al lui Pinte oarecum lung, dar totuși distractiv, apreciind multitudinea de limbaje teatrale neobișnuite, însă criticând faptul că este prea sacadat sau, mai degrabă, lipsit de o legătură coeren-

65 Ibid.
66 Kacsir Mária: op. cit. 8.
67 Koltai Tamás: op. cit. 15.
68 Ibid.
69 Armin Darie: Eveniment, 16 martie 2000. *Színház*, 11/2000. 15.

tă.[70] După acest proiect, Pinte a mai lucrat la teatrul Csíki Játékszín,[71] iar în acel deceniu al teatrului harghitean spectacolele sale au reprezentat principala încercare de ieșire din limitele limbajului teatral realist. Proiecte similare au fost derulate în 2003 de Lóránt András, cu spectacolul de teatru de mișcare *Dansul nopții*, în 2006 de Attila Keresztes, cu spectacolul *Szerelem* [Iubire], și în cele două spectacole montate de Victor Ioan Frunză, *Pasărea albastră* (2008) și *Liliom* (2009).

Sub conducerea lui Liviu Ciulei (1963-1972), Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" a devenit căminul reteatralizării artei teatrale românești, punând accent pe interpretarea textuală realistă și naturalistă și pe utilizarea mult mai diversificată a limbajului teatral, o tradiție continuată și de spectacolul *Turandot*.

Spectacolul lui Buzoianu a înregistrat mari succese, atât în rândul breslei, cât și în rândul publicului din țară și din străinătate. A fost invitat la Budapesta, la Festivalul Uniunii Teatrelor din Europa, la Salonic, la Marsilia, regizoarea declarând: „[N]oi înșine descoperim ceva, jucăm, suntem liberi și căutăm conexiuni. Bucuria jocului ne duce înainte, căci spectacolul este de succes; aproape toate replicile sunt aplaudate, toate biletele sunt vândute deja cu o săptămână înainte de data reprezentației, spectatorii se înghesuie în sală, exact ca în epoca de aur a teatrului."[72] După reprezentația spectacolului *Turandot* la Budapesta, Cătălina Buzoianu a fost invitată la Teatrul Bárka pentru montarea spectacolului *Șase personaje în căutarea unui autor*.

70 „[C]u înjumătățirea duratei și cu o elaborare minuțioasă, spectacolul ar putea fi chiar memorabil." Imreh István: op. cit. 8.

71 *Tragedia omului* de Imre Madách (2004-2005), *Jocul de-a măcelul* de Eugène Ionesco (2005-2006), *Hamlet* de William Shakespeare (2008-2009), *Macbeth* de William Shakespeare (2010-2011). Sursă: site-ul teatrului Csíki Játékszín: https://www.csikijatekszin.ro/ro/compania/gavriil-pinte (accesat în: 20.12.2023).

72 Mădălina Șchiopu: op. cit. 19.



IMAGINEA A: Ágnes Márdirosz (Turandot), Tamás Szőcs („Turandot").
Fotografie: Gyula Ádám (2001). Sursa: arhiva Teatrului Municipal „Csíki Játékszín".



IMAGINEA B: Zoltán Fülöp (Împăratul Altoum), Miklós Levente Ördög (dublul împăratului Altoum). Fotografie: Gyula Ádám (2001). Sursa: arhiva Teatrului Municipal „Csíki Játékszín".



IMAGINEA C: Lóránd Váta (Truffaldino). Fotografie: Gyula Ádám (2001).
Sursa: arhiva Teatrului Municipal „Csíki Játékszín”.



IMAGINEA D: Ágnes Márdirosz (Turandot), Csongor Zsolt Nagy (Kalaf).
Fotografie: Gyula Ádám (2001). Sursa: arhiva Teatrului Municipal „Csíki Játékszín”.



IMAGINEA E: Attila Kozma (Brighella), Csaba Ciugulitu (Pantalone), Lóránd Váta (Truffaldino), Zsolt Kosztándi (Tartaglia). Fotografie: Gyula Ádám (2001). Sursa: arhiva Teatrului Municipal „Csíki Játékszín”.



IMAGINEA F: Attila Kozma (Brighella), Lóránd Váta (Truffaldino). Fotografie: Gyula Ádám (2001). Sursa: arhiva Teatrului Municipal „Csíki Játékszín”.



IMAGINEA G: Zsolt Harsányi (Barak), Orsolya Moldován (Zelima), Enikő Szabó (Skirina).
Fotografie: Gyula Ádám (2001). Sursa: arhiva Teatrului Municipal „Csíki Játékszín”.



IMAGINEA H:
Scenă din spectacol.
Fotografie: Gyula Ádám (2001).
Sursa: arhiva Teatrului Municipal
„Csíki Játékszín”.

STAREA PREZENȚEI ABSOLUTE

László Bocsárdi: *Romeo și Julieta,* 2002

▪

ZSOLT BENEDEK

Lectura particulară a piesei Romeo și Julieta *definește relația emblematică a regizorului László Bocsárdi și a Teatrului „Tamási Áron" cu autorul renascentist. Pe lângă explorarea temelor credinței și identității,* Romeo și Julieta *poate fi interpretat și ca o mărturie metafizică a regizorului, exprimată în limbaj teatral. Producția, realizată într-un echilibru moderat între tradiție și actualitate, a fost de asemenea o piatră de hotar în istoria companiei, deoarece munca de atelier începută în 1995 a putut fi în sfârșit concretizată în spectacole care au depășit nivelul experimentării și au utilizat un limbaj formal matur, adoptat în mod unitar de companie.*

Titlu: Romeo és Júlia. *Data premierei:* 16 noiembrie 2002. *Locul premierei:* Teatrul „Tamási Áron", Sfântu Gheorghe. *Regizor:* Bocsárdi László. *Autor:* William Shakespeare. *Traducător:* Mészöly Dezső. *Scenografie:* Bartha József. *Costume:* Dobre-Kóthay Judit. *Dramaturgie:* Czegő Csongor. *Muzica:* Könczei Árpád (artist invitat). *Mișcare scenică:* Liviu Matei (artist invitat). *Muzicieni:* Szilágyi Zsolt (artist invitat) (voce), Zeno Apostolache (artist invitat) (pian), Filip Ignác (flaut), Ailene Florin (artist invitat) (trompetă), Sămean Adrian (artist invitat) (trombon), Kerezsi Csongor (artist invitat) (contrabas). *Companie:* Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe. *Distribuție:* Nemes Levente (Escalus, domnitorul orașului Verona), Pálffy Tibor (Mercutio, rudă a domnitorului), Diószegi Attila (Paris, rudă a domnitorului), Szabó Tibor (Capulet), Szabó Enikő (Lady Capulet), Péter Hilda (Julieta), D. Albu Annamária (Doica Julietei), Váta Lóránd (Tybalt, nepotul lui Lady Capulet), Debreczi Kálmán (Montague), Benő Kinga (Iubita lui Montague), Ferenczi Gyöngyi, Kicsid Gizella (Iubita lui Montague, preluare de rol), Nagy Alfréd (Romeo, fiul lui Montague), Mátray László (Lorenzo, călugăr franciscan), Fazakas Misi (Samson, slujitorul familiei Capulet), Nagy Lázár József (Balthazar, slujitorul lui Romeo), Nagy Kopeczky Kálmán (Bătăuș), Szilágyi Ottó (Bătăuș), Márton Lóránt-László (Benvolio, nepotul lui Montague, prietenul lui Romeo).

Contextul cultural teatral

Anul 2002 este un an important în viața Teatrului „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe, deoarece trupa produce trei spectacole care vor fi primite cu mare interes nu numai de comunitatea profesională maghiară, ci și de cea română și internațională.[1] Toate cele trei spectacole sunt regizate de László Bocsárdi. Potrivit unui critic contemporan, cele trei spectacole explorează temele credinței și identității din perspective diferite.[2] O trăsătură comună a esteticii spectacolelor este faptul că aceste teme nu sunt abordate prin încorporarea realității cotidiene curente, ci sunt prezentate în contextul unei realități estetice care există doar pe scenă.[3] În acest sens, spectacolele în cauză pot fi interpretate și ca o revizuire a diferitelor niveluri de identitate: *A csoda* [Miracolul] este o problematizare a identității tribale și naționale, *Profetul Ilie*, a identității creștine, iar *Romeo și Julieta*, a identității individuale și europene. Toate cele trei spectacole abordează criza emergentă sau pierderea valorilor prin apariția consumerismului, în timp ce caută cu pasiune valorile care sunt încă relevante.[4] Dincolo sau, mai degrabă, în raport cu problemele credinței și ale identității, regizorul este deja intens preocupat de relația dintre dragoste (și împlinirea acesteia) și

1 Tadeusz Słobodzianek: *Profetul Ilie*; *A csoda* (*Játék Tamásival két részben az* Énekes madár *című színjáték alapján*) [Miracolul (Joc cu Tamási, în două părți, pe baza piesei *Pasărea cântătoare*)]; William Shakespeare: *Romeo și Julieta*.

2 „Viziunea teatrală a lui László Bocsárdi este cea a unui regizor matur. Problema credinței ocupă un loc central în viziunea sa actuală asupra lumii; toate cele trei spectacole abordează întrebarea: cum este această lume și oamenii din această epocă în ea, după ce sisteme de valori ne orientăm în viață, câtă iubire echilibrează câtă cruzime, iar dacă balanța înclină prea mult spre aceasta din urmă, cum putem ieși din această situație, cum putem salva valorile și emoțiile." Köllő Katalin: Színházi anziksz. *Szabadság*, 8 februarie 2003. 12.

3 „Limbajul teatral al lui Bocsárdi are trei componente distincte: «rezultatele» maeștrilor modernității europene, care se întorc la sursele teatrale rituale (interiorizare la extrem, personalizare, interogații apropiate de religie etc.); experiența dezinvoltă a actualității, specifică teatrului românesc (nu există moment mai actual în teatru decât prezentul teatral); preocuparea continuă și extrem de conștientă a lui Bocsárdi pentru specificul cultural al regiunii sale, pentru moștenirea rituală secuiască a locului, care cu siguranță pare arhaică din Occident (utilizarea teatrală a dansului popular, funcționarea simultană a umorului și a tragicului, interacțiunea dintre profan și sacru). El este regizorul capabil să nu separe teatrul și să nu-l amestece cu viața. Vede spectacolul ca pe o operă de artă, dar totuși ca pe un teatru împărtășit de regizor și actor [...]." Visky András: „Death, lie thou there...". *Korunk*, 6/2003. 127.

4 „În a doua jumătate a anilor '90, actualizarea aluzivă obișnuită de la Teatrul «Tamási Áron» este înlocuită de un alt tip de actualizare, în care deja nu posibilitatea de corelare a poveștii este factorul decisiv, ci încărcătura intelectuală este cea care face ca producția să fie extrem de actuală. Bocsárdi abordează actualitatea nu sub aspectul societății, ci sub cel al individului. În spectacolele sale atitudinea este contemporană, el analizează modul în care oamenii de astăzi văd lumea și se raportează la aceasta." Bodó A. Ottó: *A rendszerváltás utáni erdélyi magyar színház*. Teză de doctorat. Budapesta, Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică, 2011. 102. http://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/bodoa_otto_dolgozat.pdf (accesat în: 20.12.2023).

moarte în *Alcesta* și *A csoda* [Miracolul],[5] iar *Romeo și Julieta* poate fi interpretat și ca o mărturie metafizică a regizorului, exprimată în limbaj teatral,[6] pe această temă.[7] Deși *Romeo și Julieta* nu este prima producție Shakespeare a lui Bocsárdi,[8] aceasta poate fi considerată baza unei lecturi particulare a lui Shakespeare, care definește relația emblematică a regizorului și a companiei cu autorul renascentist, cristalizată în producții precum *Othello* (2004), multiplu nominalizată la UNITER, coproducția cu Teatrul Național din Budapesta a *Regelui Lear* (2006) sau *Hamlet* (2013), premiată la UNITER. Producția a reprezentat, totuși, o piatră de hotar în istoria companiei, deoarece munca de atelier începută în 1995, care a avut ca scop reunirea celor două estetici și sisteme valorice diferite[9] și găsirea unui nou limbaj teatral comun,[10] a putut fi în sfârșit concretizată în spectacole care au depășit nivelul experimentării și au utilizat un limbaj formal matur,[11] adoptat în mod unitar de companie.[12]

Textul dramatic, dramaturgia

Aproape toate spectacolele lui Bocsárdi de la începutul anilor 2000 se caracterizează prin faptul că, ori de câte ori este posibil, transpune situația sugerată de text în-

5 „Spectacolul este împărțit în două părți: prima parte este despre dragoste, a doua parte este despre moarte." Ibid. 106.

6 „*Romeo și Julieta* regizat de Bocsárdi este un spectacol foarte personal, o confesiune, ca să spunem așa, dar în spatele emoționalității sale (în sensul bun al cuvântului) se dezvăluie viziunea regizorală și structurile teatrale întrețesute în spectacol de regizor." Ibid. 109.

7 Mai pe larg, vezi Visky András: op. cit. 125.

8 În 1999 regizase spectacolul (după propria mărturisire – mai puțin reușit) *Măsură pentru măsură.*

9 Actorii veniți de la Teatrul Figura din Gheorgheni, fondat de Bocsárdi, și actorii „băștinași" ai Teatrului „Tamási Áron".

10 „[C]onform cunoștințelor noastre, el este singurul regizor din spațiul lingvistic maghiar din întreaga lume care a creat o companie, în sensul în care au făcut-o marii maeștri din Europa în momentul turnurii ritualice europene." Visky András: op. cit. 126.

11 „Bocsárdi László este în prezent unul dintre regizorii maghiari în cea mai explozivă formă. Anul acesta a fost, fără îndoială, cel mai bun an al său, începând cu *Profetul Ilie*, continuând cu producția Tamási, iar acum avem spectacolul spectacolelor: *Romeo și Julieta*, un fel de rezumat al carierei ascendente a lui Bocsárdi. Numeroasele eforturi din ultimii ani se reunesc aici și își găsesc justificarea." Bogdán László: Mab királynő incselkedései. *Háromszék*, 23 noiembrie 2002. 4.

12 „[G]esturile actorilor devin din ce în ce mai clare, mai expresive și dobândesc o valoare incontestabilă după fiecare spectacol elaborat împreună." Hegyi Réka: Az ikon szilánkjai. *Krónika*, 8-9 februarie 2003. 12. Cu ocazia celor trei reprezentații de la Cluj, și Köllő Katalin scrie despre o „trupă din ce în ce mai unită". Vezi Köllő Katalin: op. cit. 12. „Orice teatru ar putea fi mândru de varianta reînnoită (și mai matură) a spectacolului *Kasimir și Karoline*, de *Profetul Ilie*, *A csoda* [Miracolul], *Romeo și Julieta*, *Partok, szirtek, hullámok* [Maluri, faleze, valuri], *Antigona*, *Omul cel bun din Seciuan*, *Othello*, *Medeea*, *Așteptându-l pe Godot*, *Csárdáskirálynő* [Silvia], *Năzdrăvanul Occidentului*, sau, mai recent, de *Ivona, principesa Burgundiei*, de varianta reînnoită, mai dramatică, a producței *A csoda* [Miracolul], de *Mizantropul* și de *D'ale carnavalului*. Aceste producții înfățișează deja imaginea unui regizor matur și a unei companii mature – chiar dacă Bocsárdi continuă să experimenteze, păstrând astfel prospețimea spectacolelor sale." Bodó A. Ottó: op. cit. 108-109.

tr-un gest performativ bazat pe timpul prezent al scenei.[13] Acest lucru se datorează faptului că regizorul preferă evenimentele înfățișate pe scenă la timpul prezent și energia viscerală pe care acestea o induc, în comparație cu plăcerea intelectuală derivată din relatarea unei povești dramatice.[14] Un bun exemplu în acest sens este spectacolul *Nunta însângerată*, creat în 2000 în coproducție cu Ansamblul de Dansuri „Trei Scaune", în care creatorii au analizat textul lui Lorca în detaliu, ca punct de plecare al spectacolului, iar actorii chiar l-au învățat, dar până la urmă s-a realizat un spectacol de teatru aproape în întregime nonverbal, de mișcare. Aceeași tendință poate fi observată și în *Romeo și Julieta*, deși nu într-o formă atât de extremă ca în *Nunta însângerată*. (IMAGINEA A) Scenariul, realizat în colaborare cu dramaturgul Csongor Czegő, care pornește de la traducerea lui Dezső Mészöly – bazându-se și pe cunoașterea pe scară largă a poveștii –, conține soluții dramaturgice care restructurează[15] scenele tragediei pentru a menține ritmul spectacolului[16] și pentru a plasa accentele regiei.[17] De asemenea, sunt omise pasaje emblematice, precum monologul „O Romeo, de ce ești tu Romeo" din scena balconului, indicând astfel că creatorii sunt mai puțin interesați de războiul dintre familii – devenit clișeu – decât

13 Ildikó Ungvári Zrínyi scrie despre aceeași tendință în legătură cu *Antigona*: „Direcția tratării conceptuale a textului de către regizor și dramaturg a fost fixată deja de prima scenă de teatru de mișcare, în care «mișcarea energetică» (Barba) introdusă de Antigona (Kriszta Szorcsik), spațiul corporal puternic, face ca rostirea textului să fie inutilă timp îndelungat și provoacă modalități neconvenționale de «rostire a textului» (Pavis) (șoaptă, sâsâit, devieri puternice etc.)." Ungvári Zrínyi Ildikó: A halál kiúttalanságában állni. Bocsárdi László: *Antigoné*, 2003. In: Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Ungvári Zrínyi Ildikó (ed.): *Erdélyi magyar színháztörténet. Philther elemzések.* Cluj-Napoca – Târgu Mureș, Eikon – Editura UArtPress, 2019. 426. Réka Hegyi abordează de asemenea această problemă în legătură cu mai multe spectacole Bocsárdi: „Pentru László Bocsárdi cristalizările teatrale ale ideilor formulate (și) în piesele de teatru sunt întotdeauna mai importante decât textul. Împreună cu colegii săi dramaturgi, taie textele fără milă, iar împreună cu scenografii și actorii săi, caută instrumente teatrale cu care să le înlocuiască." Hegyi Réka: op. cit. 12.

14 Cronicile spectacolului salută mai degrabă decât condamnă această decizie. Cu toate acestea, în rândul intelectualității locale există și persoane care dezaprobă schimbările dramaturgice rezultate din concepția regizorală: „Pare deranjant să nu-l auzi vorbind pe Shakespeare, ci pe regizor, care depășește cu mult limitele acceptabilului, reinterpretând textul pentru a-și exprima viziunea absurdă asupra lumii, ideile excentrice sau propria durere. [...] Nu aș avea o problemă dacă anumite pasaje ar fi omise din spectacol, ceea ce a devenit deja un obicei, o modă în zilele noastre. Dar mă opun vehement introducerii de texte străine printre versurile lui Shakespeare." Dr. Nagy Attila: Hajas Gyula és „Nyuszi ül a fűben", vagy ami hiányzik, és ami fölösleges egy színházi plakáton. *Krónika*, 4-5 ianuarie 2003. 12.

15 „Față de interpretarea clasică a lui Shakespeare, spectatorul se confruntă cu o lume întoarsă cu susul în jos, manifestată nu doar prin «particularitatea» abordării, ci și prin faptul că scenele se succed într-o ordine inedită." Csinta Samu: Korszerű tanmese Júliával és Romeóval. *Krónika*, 21 decembrie 2002. 12.

16 „Evenimentele se desfășoară accelerat după momentul primei întâlniri, cu salturi mai mari în text și schimbări de scenă mai rapide. Puritatea tinerilor este subliniată iar și iar prin gesturi care se manifestă ca elemente vizuale puternice." Hegyi Réka: Őszi szerelem. *Ellenfény*, 2/2003. 37.

17 „Rescriindu-l pe Shakespeare și prezentând pe scenă desfrâul și libertinajul postmodern care erodează încet-încet emoțiile umane, Bocsárdi nu falsifică originalul, ci îl redescoperă, îl reinterpretează într-un mod actual (adică substanțial) din punctul de vedere al omului postmodern." Bíró Béla: Tavasztól őszig. *Krónika*, 10 ianuarie 2003. 12.

de metafizica iubirii. Consecința acestei abordări este că dramaturgia spectacolului este centrată pe muzică și pe un ansamblu live de „clovni muzicali" îmbrăcați în roșu și negru, reprezentând dimensiunea muzicală a spectacolului, pe care spectacolul îi tratează ca pe niște personaje fără text sau *raisonneuri* care conectează prezentul scenic cu timpul poveștii.[18] Mai multe momente-cheie din tragedie, cum ar fi monologul care introduce melancolia inițială a lui Romeo sau prima întâlnire a celor doi îndrăgostiți, favorizează limbajul muzical și corporal față de textul rostit.[19] Punctul culminant al firului dramaturgic introdus în spectacol, care pune accentul pe muzicalitate (IMAGINEA B), este momentul în care călugărul Lorenzo, care îi descoperă pe îndrăgostiții morți, îmbracă și el hainele clovnilor, în neputința sa, și începe să cânte cu ei.[20]

Regia

Deși o parte a criticilor autohtoni (și a spectatorilor) îl acuză pe regizor că a interpretat greșit opera originală și că a actualizat-o în mod arbitrar,[21] majoritatea criticilor sunt de acord că *Romeo și Julieta* lui Bocsárdi este o adaptare inedită a tragediei, care echilibrează tradiția și actualitatea într-un mod cumpătat.[22] Cea mai importan-

18 „Celălalt fir important este cel al muzicienilor, al muzicii. La prima lor întâlnire, cele două personaje fac muzică împreună și, făcând muzică, se găsesc reciproc. În acest sens, muzica (și, indirect, arta) devine demnă de iubire sau similară acesteia." Zsigmond Andrea: A színház ünnepei. *Irodalmi Jelen*, 10/2004. 12.

19 „Motivul de pian care îl acompaniază pe Romeo, acordurile de contrabas care o însoțesc pe Julieta, instrumentele de suflat, care răsună și ele pe scenă, în părțile de tutti, nu sunt doar ilustrative, ci conduc personajele ca și cum ar fi mișcările sufletelor lor. Cu ocazia întâlnirii din scena balului, rolul clovnilor-muzicieni este preluat de tânărul cuplu, care joacă momentul descoperirii reciproce cu instrumente ritmice improvizate, scoase de sub covorul de frunze." Bodó A. Ottó: op. cit. 108.

20 „În ciuda eforturilor sale, două persoane atât de dragi lui au murit. Își dă jos sutana și pe dedesubt apare tricoul roșu al clovnilor. «Cerul e supărat pe noi!» – strigă, îngropându-și fața în mâini." Boros Kinga: Drága Lőrinc barát. *Erdélyi Riport*, 12 decembrie 2002. 28.

21 „De pe afișul spectacolului *Romeo și Julieta* al teatrului din Sfântu Gheorghe lipsește ceva de genul (ca să fim fideli stilului regizoral): «Povestea grotescă a persecuției, a morții interesante și a glorificării ciudate a lui Romeo și a Julietei, interpretată de actorii din Sfântu Gheorghe, care studiază efectele distructive ale băuturii, drogurilor și prostituției, în regia domnului Bocsárdi»." Dr. Nagy Attila: op. cit. 12.

22 „Proliferarea elementelor nonconformiste poate sugera un amestec înfricoșător, dar aparențele sunt înșelătoare. Regizorul creează o uimitoare omogenitate în cadrul spectacolului, ordinea scenelor devine imediat firească, praful dispare imediat de pe acțiunea nepieritoare a piesei și nu mai rămâne nicio urmă de mucegai, iar povestea lui Romeo și a Julietei este adusă în epoca noastră, în mijlocul nostru." Csinta Samu: op. cit. 12. „*Romeo și Julieta* a lui László Bocsárdi [...] ne încurcă. Când etichetăm spectacolul, nu-l putem cataloga nici drept pură conservare a tradiției, nici drept distrugere impardonabilă a icoanelor. Ce formulă misterioasă a folosit regizorul? Dacă ar fi să vorbesc despre «calea de mijloc», unii s-ar putea gândi la iconoclasm moderat și tradiționalist, sau invers. Așa că voi rezuma astfel: Shakespeare minus duelurile, sinuciderile și celelalte scene celebre." Bartha Réka: Fétisek nélkül, Shakespeare-rel. *Brassói Lapok*, 24 ianuarie 2003. 19.

tă caracteristică formală a punerii în scenă – care este, de asemenea, caracteristică pentru alte spectacole ale lui Bocsárdi din acea perioadă – este că, în loc să reprezinte conținutul intelectual al textului, favorizează o calitate performativă de tip eveniment, bazată pe prezența simultană senzorială, emoțională și intelectuală a spectatorului. (IMAGINEA C) Rezultatul este un spectacol care își trage adesea energia dramatică și lirismul din schimbările de spațiu, din muzica live și din interpretarea uneori exagerată teatral a actorilor, iar alteori din concretețea autoreferențială a prezenței lor fizice.[23] Aceasta din urmă, adică interacțiunea tensionată a celor două tipuri de prezențe fizice, este bine exemplificată de prima întâlnire a celor doi îndrăgostiți la balul mascat, unde, în mijlocul dansului puternic coregrafiat al locuitorilor Veronei, tratați ca personaj colectiv, cei doi tineri se întâlnesc aproape din întâmplare și, timp îndelungat, se privesc ca două animale înfricoșate, fără cuvinte, cu atenție extremă la mișcările celuilalt. În astfel de momente ale spectacolului povestea este aproape complet suspendată și doar tensiunea interacțiunii simultane a corpurilor actorilor este expusă în spațiu.[24] În plus, caracterul inovator al spectacolului este cel mai evident în tendința interpretativă a regizorului de a-i prezenta pe îndrăgostiți nu ca pe niște tineri idealizați, ce reflectă idealurile de frumusețe ale vremii,[25] ci ca pe niște ființe obișnuite care sunt transformate de trăirea ideală a întâlnirii dragostei[26] în creaturi excepționale.[27] Din acest punct de vedere, conflictul

23 „Intimitatea și vizualitatea nu se exclud reciproc în opera lui Bocsárdi. Deși prima este caracteristică în principal spectacolelor sale de studio, iar cea de-a doua spectacolelor sale de scenă de mare anvergură, există suprapuneri: imaginile scenice puternice apar în producțiile de studio (este suficient să menționăm imaginile din *Găinușa de apă*, numeroase scene din *A csoda* [Miracolul], imaginile din *Profetul Ilie* sau chiar scenele din *Yvona, principesa Burgundiei*), în timp ce producțiile mari prezintă intimitatea care este de obicei caracteristică producțiilor studio (exemplele abundă aici, de la monologul din *Ifigenia* la scena morții din *Romeo și Julieta*)." Bodó A. Ottó: op. cit. 102.

24 Reflecțiile lui András Visky cu privire la reactualizare pot fi asociate cu această considerație: „În *Romeo și Julieta* de la Sfântu Gheorghe, problema actualității în sens teatral este problema actualității teatrului: ce ne poate spune teatrul despre moarte, înviere sau viața de apoi? Mai are teatrul vreo amintire a privirii tragice spre dincolo, «purificându-l» pe spectator, care devine, în cuvintele lui Hamlet, un «convertit», un călător care trece dincolo și se întoarce? În teatrul lui Bocsárdi, actualul teatral se realizează în reactualizare, în revenirea la timpul prezent: corpul uman apare ca o «realitate absolută» la granița dintre vizibil și invizibil. Prezentul teatral se limitează la asta; în asta își recunoaște libertatea. Nu poate spune, nu poate afirma «orice», pentru că nu prezintă decât ceea ce poate să apară în această «materie» și să devină real. Fiecare dintre afirmațiile sale este și o autoafirmare, iar punerea în discuție a existenței teatrului este cea care îi conferă acestuia un format unic, inconfundabil." Visky András: op. cit. 127.

25 „În raport cu preconcepțiile noastre despre piesă, Romeo și Julieta [...] nu sunt de o frumusețe uluitoare, dar tinerețea lor este emoționantă și forța iubirii lor provine din puritatea acesteia." Hegyi Réka: Őszi szonett (szerelemről és elmúlásról). *Krónika*, 12 decembrie 2002. 8.

26 „Există un drum nesfârșit de la un om la altul și nimeni, în afară de ei, nu încearcă să îl parcurgă. Nu există versuri cochete, nu există curtare drăgălașă. Tot ce există este muzica în comun, pe care o fură de la clovnii cu fețe albe și tricouri roșii. Cei doi își caută propriile instrumente și cântă entuziast." Boros Kinga: op. cit., 28.

27 „În lectura regizorului, această iubire nu este o întâlnire tragică a unor tineri aleși, extraordinari, ci emoția unor tineri oarecare, care se întâlnesc aproape din întâmplare, a căror puritate face ca

principal nu provine din lupta dintre clanurile beligerante, ci din dihotomia dintre *iubire*, ca stare de prezență absolută, și *lume*, ca stare existențială coruptă în sensul formulat de Hamvas,[28] care transformă viața în „bâlci".[29] Datorită acestei schimbări de perspectivă, spectacolul acordă un rol esențial întâmplării:[30] întâlnirea îndrăgostiților este un „accident" (IMAGINEA D) la fel de inexplicabil pe cât de absurdă este moartea lor.[31] Moartea interpretată ca absurditate primește astfel o nuanță ironică: de la conflictul inițial din piață,[32] trecând prin moartea lui Mercutio,[33] Tybalt[34] și

ei să nu aibă nicio șansă într-o lume fără etică și morală. Astfel, Romeo și Julieta nu sunt tinerii care să iasă în evidență de la prima privire, ci tocmai simplitatea, banalitatea lor îi face să fie doar unii dintre cei mulți; nu caracterul lor excepțional îi face atât de speciali, ci dragostea lor îi face să iasă în evidență din mulțime." Bodó A. Ottó: op. cit. 110-111. „Pentru Bocsárdi, problematica morții din *Romeo și Julieta* nu poate fi elitizată și tratată ca o «afacere» abstractă a unor oameni perfecți, cei mai frumoși reprezentanți ai rasei, aflați de fapt atât de departe de noi." Visky András: op. cit. 126.

28 „Montarea *Romeo și Julieta* a lui Bocsárdi László de la Sfântu Gheorghe poate fi înțeleasă ca o interpretare teatrală a eseului despre Arlechin al lui Béla Hamvas, ca o replică teatrală mărturisită și jucată, iar spectacolul răspunde la întrebările pe care le-am adresat mai sus, în limbajul artei teatrale. Răspunsul ansamblului lui Bocsárdi se situează în «imaginativ», nu în ultimul rând datorită puternicei sale compoziții acustice, iar coerența sa are precizia unei formulări matematice, atât din punct de vedere estetic, cât și filozofico-teologic." Visky András: op. cit. 126.

29 „Julieta zace pe o grămadă de frunze îngălbenite, care îi este și pat nupțial, și catafalc, în timp ce părinții lor se plimbă în vârful picioarelor în jurul ei și privesc uimiți: ce-și bat joc de ei acești puști sfidători, în Verona cea iubitoare de plăceri, unde puterea, banii, mândria și pofta mișcă totul?!" Kovács Dezső: Játék a szerelemmel s a halállal. *Színház*, 4/2003. 12. „Toți și toate se dezlănțuie, aleargă în călduri, fac afaceri și trafic mafiot în viziunea colorată a celor din Sfântu Gheorghe. Echipa puternică și dinamică a lui Bocsárdi desenează și dezvoltă cu meticulozitate relațiile de iubire și putere (iubire: putere, putere: putere senzuală), construiește cu grijă arcurile episoadelor, încinge spiritele și stimulează simțurile, și chiar când crezi că a dus o scenă până la capăt, dizolvă conflictul într-un balet de vis." Ibid. „Regina Mab este prezentă, iar călătoria micuței sale trăsuri este însoțită pe drumul ei de răzbunare, crize de furie, magie amoroasă, nebunie și moarte." Bogdán László: op. cit. 4.

30 „Spectacolul nu este așadar tragedia sângeroasă a unei mari iubiri (regizorul evită soluțiile crude, traducând totul într-un limbaj teatral liric și oarecum melancolic), ci lupta tăcută (?) a unor tineri inocenți și vulnerabili, neajutorați în fața mediului și a destinului lor, pentru ei înșiși și pentru sentimentele lor." Bodó A. Ottó: op. cit. 110.

31 „Amândoi [atât Mercutio, cât și Paris] vor pieri, dar moartea lor va fi cauzată de o întâmplare oarbă, nu de o luptă plină de ură." Hegyi Réka: Őszi szerelem... 36.

32 „În deschidere, figuri îmbrăcate în negru apar pe scena acoperită cu un covor ponosit și, rând pe rând, dansând cu săbiile în fața cortinei de fier, se dezbracă până la cămășile albe. În timp ce dansează, ele indică, la un moment dat, că au fost rănite: își acoperă cu mâinile câte o parte a corpului, iar când le retrag, sângele țâșnește pe cămăși. Scena de luptă dansantă dă tonul teatralității spectacolului – regizorul creează din nou o cvasi-lume legată de o realitate în mod asumat scenică, nu de o realitate fictivă." Bodó A. Ottó: op. cit. 109.

33 „Mercutio, cu un calm desăvârșit, scoțându-și pentru o clipă sabia și apoi punând-o la loc în rană, nu moare, ci doar părăsește scena, filozofând cu dezinvoltură." Boros Kinga: op. cit. 28.

34 „Mercutio și Tybalt se duelează legați la ochi: ideea regizorală a lui Bocsárdi face ca situația să fie și mai acută. Moartea «oarbă» nu va alege între cel abil și cel neîndemânatic, între scrimerul antrenat și cel amator, sau, în situația dată, nu este imposibil ca amândoi să moară, dar acest lucru nu are nicio importanță, deoarece faptul morții nu este atribuit persoanelor, pe baza unui fel de *sensus moralis* consecvent, căci situația expune tocmai deșertăciunea pură, insondabilul joc de

Paris,[35] până la moartea protagoniștilor, ea se dezvăluia doar ca fenomen ce nu poate fi decât reprezentat, care nu poate avea loc decât la nivelul sensului și al fanteziei, mereu doar ca o posibilitate ironic revocabilă (alienată), și nu ca fapt.[36] În această măsură, lumea scenei se delimitează de viață, unde experiența morții (celorlalți) este cât se poate de reală și este dată ca un fenomen care, în facticitatea sa, nu poate afirma decât viața (eternă).[37]

Jocul actoricesc

Depășind stilul folosit în realismul psihologic, limbajul de interpretare al spectacolului se înscrie organic în direcția estetică urmărită de Bocsárdi încă de la începutul carierei sale și pe care compania Teatrului „Tamási Áron" o adoptase deja la acel moment ca limbaj scenic nativ.[38] Acest limbaj se bazează foarte mult pe stilurile stilizate de interpretare care au o lungă tradiție în teatrul românesc, care consideră gestul fizic și pe cel lingvistic ca fiind echivalente[39] sau ca prelungindu-se reciproc. (IMAGINEA E) Limbajul său prezintă, de asemenea, afinități cu limbajul teatral ritualic, folosit de Grotowski, dar este puternic influențat și de György Harag, Vlad Mugur și Silviu Purcărete, de exemplu în coregrafia mișcărilor personajelor colective, precum și de o al-

domino al morții, cu misterioasele sale ocolișuri și bucle. Situația astfel pusă în scenă ridică deja posibilitatea inviolabilității lui Romeo, a «excentricității» sale, a alterității sale radicale." Visky András: op. cit. 126.

35 „Bocsárdi limitează puternic și, de data aceasta, aproape elimină moartea din tragedie: doar Tybalt moare pe scenă în dansul său performat ca duel, celelalte personaje înjunghiate părăsesc pur și simplu scena." Bodó A. Ottó: op. cit. 110.

36 „Finalul, de asemenea, este pătruns de o speranță aproape nepământească (sau de speranța unei vieți dincolo de moarte), când cei doi îndrăgostiți se ridică de pe catafalcuri și ies din scenă." Ibid. „Își iau viețile fără nicio groază. [...] Când fratele Lorenzo își ridică fața, e vopsită în alb. Clovnii muzicali îi pun și lui o pălărie pe cap, scot țambalele și continuă cu o veselie înșelătoare: «să nu-l provocăm, să ne ascundem lacrimile». Clovnul Lorenzo face ca luminile să danseze pe tavanul negru al auditoriului. La trezirea lui Romeo și a Julietei, lumina și frunzele moarte cad asupra lor." Boros Kinga: op. cit. 28.

37 „În teatrul lui Bocsárdi, imaginea mormântului gol ca scenă goală și liniștită este o reactualizare condensată a esenței teatrale medievale și a celei shakespeariene, care derivă din ea, și, dincolo de aceasta, o reprezentare a problematicii învierii care poate fi formulată și redefinită teatral." Visky András: op. cit. 126. „Iubirea adevărată învie și trăiește într-o sferă mai pură, lipsită de slăbiciunile umane – așa sugerează finalul spectacolului –, și totuși, acești Romeo și Julieta sunt o mărturie dureros de frumoasă a trecerii." Csinta Samu: op. cit. 12.

38 „Limbajul teatrului ritualic și forma stilizată fac deja parte din exercițiile acestei «companii care a crescut în cultul exigenței și al profesionalismului», cu materiale dramatice și stiluri teatrale variate. Studenții absolvenți nou angajați aici se socializează deja într-un limbaj comun." Ungvári Zrínyi Ildikó: op. cit. 425.

39 „Gesturile actoricești sunt evident și mai importante pentru László Bocsárdi decât textul, lumea vizuală sau muzica. Actorii săi formează o echipă excelentă [...], dar și individual sunt capabili de asemenea performanțe încât ar fi nevoie de un studiu separat pentru a descrie modul în care își controlează corpurile și fețele, felul în care pot condensa scena, uneori întregul sens al spectacolului, într-un singur gest." Hegyi Réka: Az ikon szilánkjai... 12.

tă regizoare important a companiei la acea vreme, Olga Barabás.[40] În limbajul scenic folosit de Bocsárdi, corpul, vocea și discursul actorului funcționează ca partener egal al schimbărilor de decor, de lumină și de sunet, precum și al atenției publicului, aflat într-o relație parataxică cu acestea. (IMAGINEA F) Astfel, este responsabilitatea actorului să-și acordeze interpretarea pentru a fi prezent nu numai în situația scenică, ci și în spațiul spectacolului ca întreg, inclusiv în realitatea fizică concretă a spațiului de joc și a sălii de spectacol. Cele mai importante mijloace ale acestei prezențe sunt înstrăinarea și revocabilitatea, actorul amintindu-i spectatorului (și lui însuși) de timpul prezent al scenei, pe care se bazează timpul ficțiunii. Astfel, în esență, actorul se deplasează înainte și înapoi între spațiile imaginare ale ficțiunii (rolul) și spațiile concrete ale prezenței fizice reale, similar convențiilor teatrale brechtiene. Probabil cel mai sofisticat utilizator (și *de facto* co-creator) al acestui limbaj este Tibor Pálffy, care l-a interpretat pe Mercutio în *Romeo și Julieta*, și a cărui interpretare a fost considerată de majoritatea criticilor drept forță decisivă și în această producție.[41] Adevărata forță a spectacolului, potrivit relatărilor contemporane, se manifestă totuși în jocul actorilor care îi interpretează pe îndrăgostiți: chiar dacă și interpretarea lui Alfréd Nagy, care îl joacă pe Romeo și care este un membru nou al trupei, este bine echilibrată între limbajul de interpretare adus de la facultate, mai apropiat de realism, și limbajul amintit mai sus,[42] atenția criticilor a fost atrasă mai mult de interpretarea Hildei Péter în rolul Julietei.[43] Motivele sunt vocea joasă și interpretarea impulsivă, instinctivă a actriței, care se abat de la imaginea clasică, așteptată a Julietei.[44] Cu toate acestea, este greu de vorbit separat despre cele două interpretări, pentru că ce-

40 „Actorii vorbesc un limbaj interpretativ stilizat, care folosește și tehnicile lui Grotowski, și care se caracterizează printr-o interpretare hotărâtă și o rostire gestuală a textului." Ungvári Zrínyi Ildikó: op. cit. 428.

41 „Moartea lui Mercutio ar putea fi predată la școală: tânărul flegmatic și capabil de sărituri acrobatice, interpretat de Tibor Pálffy, se angajează într-un sălbatic duel de scrimă cu niște bastarzi de Capuleți, săbiile scot scântei, ochii lor injectați de sânge și fiarele reci sclipesc; aproape crezi că flăcăul e pe cale să primească lovitura de grație într-un atac frenetic, dar nu, deodată ritualul devine tăcut, lent. Artera carotidă a lui Mercutio este rănită de lama flexibilă – iar el își ridică brusc mâna, o strânge pe rană, ar vrea s-o acopere, începe agonia. Și atunci ceea ce vedem este o moarte reală." Kovács Dezső: op. cit. 12. „Mercutio este încă un exemplu de ce Tibor Pálffy este considerat unul dintre cei mai mari actori transilvăneni, a cărui atingere transformă totul în aur." Csinta Samu, op. cit. 12.

42 „Nici Alfréd Nagy nu joacă un Romeo convențional, dar interpretarea lui este mai puțin ieșită din comun decât a iubitei sale [interpretată de Hilda Péter]." Ibid.

43 Cf. „Julieta Hildei Péter este o fată sălbatică și jucăușă, care ar prefera să se agațe de gâtul mamei sale (Enikő Szabó) sau să aterizeze în brațele foarte tinerei și frumoasei sale doici (Annamária D. Albu)." Kovács Dezső: op. cit. 12.

44 „Copilul băiețos (Hilda Péter are părul foarte scurt) devine femeie în câteva clipe." Hegyi Réka: Őszi szonett… 8; „Julieta Hildei Péter este complet inedită. […] Ea ignoră aparențele în așa măsură încât este nevoie de timp și efort ca să ne obișnuim. Dar nu atât tunsoarea scurtă a fecioarei din Verona este cea care șochează, ci mai degrabă puterea și focul pe care le emană, amplificate de vocea foarte joasă a Hildei Péter. Prin simpla ei apariție, ea demolează imaginea fetiței care abia a cunoscut lumea, și, dintr-o dată, apare în fața noastră fata modernă, cu toate «binecuvântările» maturizării sexuale timpurii, care își urmează sentimentele cu încredere nerușinată și a cărei

le mai puternice momente ale actorilor sunt în scenele lor comune, în care nu joacă niciodată iubirea în general, ci mai degrabă sentimentele de alarmare, agresivitate, frică, curiozitate, surpriză sau neîncredere față de celălalt trăite într-o relație de iubire – raportări extreme, care nu dispar cu totul niciodată.[45] Criticii evidențiază, de asemenea, interpretarea lui Attila Diószegi, care îl joacă pe Paris, al cărui personaj se abate și el de la imaginea canonică: în portretizarea sa, Paris este o figură vicleană, uneori ticăloasă, alteori stângace sau demonică, asemănătoare unui om al serviciilor secrete.[46] Cronicile mai remarcă doica interpretată de Annamária D. Albu (IMAGINEA G), care, în locul obișnuitei figuri de substitut de mamă iubitoare, este prezentată ca un personaj complex, asemănător unei femei de afaceri, precum și interpretarea lui László Mátray în rolul călugărului Lorenzo, care se deplasează ghemuit pe tot parcursul spectacolului, îndreptându-se doar după moartea personajelor principale.[47]

Scenografia și sunetul

Scenografia spectacolului *Romeo și Julieta*, creată de Bartha József, se bazează pe conceptul de spațiu gol: la început publicul vede doar un covor de fond cu motive negre și maro, luminat de un rând de lumânări amplasate de actori pe rampa scenei. În raport cu acest decor de bază minimalist, modificările ulterioare – de altfel, simple – ale spațiului au un efect elementar. Modificările sunt în primul rând adaptate la dramaturgia spectacolului: logica vizuală păstrează situația de bază „suntem în teatru" pe tot parcursul spectacolului și nu caută să reprezinte un spațiu realist. Din acest motiv, decorul funcționează în principal ca spațiu practic, care conferă o dimensiune materială stării interioare a câte unui personaj sau celei mai intense stări de spirit a unei anumite scene. Bunăoară, starea inițială a spațiului, descrisă mai sus, se schimbă când Romeo intră și descoperă pianul, care a fost acoperit până atunci, sau când ridică o parte din covorul de fond, dezvăluind un

sfidare nu este o simplă împotrivire, ci provine din conștiința apartenenței la o lume aparte, înconjurată de bastioanele unor argumente nerostite." Csinta Samu: op. cit. 12.

45 „Într-un spectacol radical prin crearea de forme noi, Romeo, abia adolescent, o întâlnește pe Julieta, aproape copilă. Se apleacă unul spre celălalt cu teamă. Își ating pielea unul altuia așa cum indigenii au gustat aromele aduse de omul alb atunci când acesta a cucerit Lumea Nouă. Privesc cu uimire cum se naște în ei dorința, cum începe potopul fluidelor corporale și cum se naște senzualitatea." Kovács Dezső: op. cit. 12. „[Alfréd Nagy și Hilda Péter] sunt capabili să se privească unul pe celălalt și să-și privească emoțiile cu o naturalețe și o puritate copilărească care astăzi par aproape imposibile." Bíró Béla: Vörös és fekete. *Zsöllye*, 4/2002. 29.

46 „Paris al lui Attila Diószegi este pur și simplu memorabil. [...] Stângăcia sa pare amenințătoare, iar în spatele zâmbetului servil se întrezărește mârâitul fiarei pe cale să se năpustească, subliniat cu culori intense de scena în care se fotografiază cu Julieta, pe care o crede moartă, sugerând tendințe necrofile." Csinta Samu: op. cit. 12.

47 „[Fratele Lorenzo] este un om retras, care trăiește în propria sa lume, dar de aceeași vârstă cu Romeo. Reținerea sa are și un semn fizic: umblă cu picioarele îndoite, diminuându-și statura." Boros Kinga: op. cit. 28.

spațiu cu frunze de toamnă căzute, amintind de litieră.[48] Astfel, spațiul inițial, care evoca lumea profană, sterilă și calculată a străzii sau a bâlciului, se transformă într-un spațiu al senzualității, pe care fiecare pas îl „rănește" și îl deformează. Începând cu acest gest, spațiul este împărțit în două, iar dualitatea joacă un rol important și în jocul scenic. Tapiseria în trei părți, atârnată de ștăngi, care amintește de o frescă renascentistă, este, de asemenea, un element spațial dominant și cu o viață de sine stătătoare: pe lângă funcția sa estetică (evocă în mod ironic atmosfera lumii renascentiste), îndeplinește și o funcție dramaturgică: prin mișcarea ștăngilor, tapiseria reinterpretează în mod constant spațiul, creând situații noi.[49] Este important de menționat și patul nupțial care se ivește de sub frunzele copacilor, pe care Julieta îl „creează", așteptându-și iubitul, într-un mod analog cu gestul inițial al lui Romeo. Logica light-designului spectacolului se structurează, de asemenea, în funcție de expresivitatea scenelor.

Lumea costumelor concepută de Judit Dobre-Kóthay amintește în mare parte de sfârșitul anilor '90 și începutul anilor 2000 și funcționează conform modei acelor vremuri: locuitorii din Verona poartă rochii festive, pardesiuri, cămăși și pantaloni contemporani. Excepție fac „clovnii muzicali" îmbrăcați în roșu și negru, călugărul Lorenzo, care poartă o robă franciscană (cu un efect anacronic), și Julieta, care se schimbă de mai multe ori în timpul spectacolului, călătorind între epoci și stadii existențiale. Fata, purtând inițial un trening, este îmbrăcată într-o rochie de mireasă cu efect antic în timpul scenei balului (IMAGINEA H), apoi, când îl așteaptă pe Romeo, într-o simplă cămașă albă de noapte, pe care o dă jos și rămâne goală în timpul scenei nupțiale.

Peisajul sonor este organizat după o logică similară celei a elementelor vizuale ale spectacolului. Muzica de jazz contemporan a lui Árpád Könczei – care este interpretată live de clovnii muzicali de mai multe ori pe o scenă goală – este juxtapusă jocului actoricesc, pe care nu doar îl ilustrează, ci față de care are un statut dramaturgic independent. Această muzică poate fi imaginată și ca un actor fantomatic în spectacol, alcătuit din mai multe corpuri individuale, care îi ține în permanență pe ceilalți actori în puterea sa, îi ghidează și îi manipulează. Firul roșu al dramaturgiei muzicii spectacolului este tema interpretată pentru prima dată la sosirea lui Romeo și care revine apoi prin modulații continue. Ca un ultimul moment (surpriză) al spectacolului, aria cântată de Zsolt Szilágyi se detașează complet de peisajul sonor anterioar, ajutând publicul să extindă jocul care a avut loc pe scenă într-o poveste „universală" și mereu prezentă a lui Romeo și a Julietei.

48 Nici aceasta nu este un simplu element de decor, ci un element funcțional al jocului teatral, care contribuie la timpul scenic prezent.

49 „Inițial aceste imagini atârnă la înălțime, poți trece pe sub ele. Când Julieta este promisă de tatăl ei lui Paris, tapiseriile sunt coborâte, partea lor inferioară atinge acum scena, iar camera lui Capulet devine un spațiu închis în jurul Julietei. Mai târziu, aceste imagini sunt coborâte și mai mult, iar personajele se balansează pe ștăngile care le susțin." Bodó A. Ottó: op. cit. 110.

Istoria efectelor spectacolului

Majoritatea cronicilor în limba maghiară și română au lăudat spectacolul și l-au apreciat pentru inovațiile sale, atât de formă, cât și de interpretare.[50] În coloanele cotidianului *Krónika* s-a desfășurat o importantă dezbatere hermeneutică între dr. Attila Nagy, specialist în Shakespeare, și Béla Bíró, profesor universitar, cu privire la măsura în care spectacolul regizat de Bocsárdi traduce fidel spiritul lui Shakespeare sau este o operă de artă independentă, născută din viziunea regizorului și care îl folosește pe Shakespeare doar ca punct de plecare și pretext.[51] Din dezbatere reiese clar că spectacolul a adus un impuls provocator în viața culturală a regiunii, determinând intelectualii locali să își regândească ideile despre teatru. Pe lângă importanța sa locală, spectacolul s-a bucurat și de atenție națională și internațională. A fost invitat în turneu la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, la Festivalul de Teatru Clasic de la Arad și la Festivalul Shakespeare de la Craiova, unde a fost înregistrat, pentru a fi difuzat ulterior de mai multe ori de TVR, dar și la Festivalul Shakespeare de la Gdańsk. (În 2020, înregistrarea realizată de TVR a fost prezentată și în seria „Stream Ház" de pe Facebook, creată de Teatrul „Tamási Áron" în timpul pandemiei de coronavirus.) Deși spectacolul nu a primit nicio nominalizare la premiile Uniunii Teatrale din România, mai mulți critici au menționat că ar fi trebuit să se regăsească pe listele UNITER.[52] *Romeo și Julieta* a fost o piatră de hotar importantă atât în viața companiei Teatrului „Tamási Áron", cât și în opera lui László Bocsárdi, deoarece limbajul teatral experimentat aici a stat la baza seriei Shakespeare care a adus companiei mai multe premii UNITER și numeroase alte distincții naționale și internaționale.

50 De pildă, în *Teatrul azi*, cea mai prestigioasă revistă de teatru în limbă română, criticul elogiază spectacolul astfel: „Constituit cu migala și știința bijutierului, spectacolul este un joc al vieții și al morții." Marinela Țepuș: Nunta și doliul. *Teatrul azi*, 2-3/2003. 67.

51 Dr. Nagy Attila: op. cit. 12; respectiv Bíró Béla: Tavasztól őszig. *Krónika*, 10 ianuarie 2003. 12.

52 Vezi Alice Georgescu, Și totuși se mișcă (oare?). *Ziarul de duminică*. 20 iunie 2003. https://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/si-totusi-se-misca-oare-2980773 (accesat în: 20.12.2023); respectiv: Rostás-Péter Emese: A szakma elismerését vívták ki a háromszékiek. *Krónika*, 2 iunie 2003. 5.



IMAGINEA A: Hilda Péter (Julieta), Csongor Kerezsi (Clovn muzical – contrabas), Kinga Benő (Iubita lui Montague), Tibor Szabó (Capulet), Annamária D. Albu (Doica Julietei), Misi Fazakas (Samson, slujitorul familiei Capulet). Fotografie: Zsolt Barabás (2002). Sursa: arhiva Teatrului „Tamási Áron".



IMAGINEA B: László Mátray (Lorenzo, călugăr franciscan). Fotografie: Zsolt Barabás (2002). Sursa: arhiva Teatrului „Tamási Áron a Teatrului „Tamási Áron".



IMAGINEA C: Hilda Péter (Julieta), Annamária D. Albu (Doica Julietei), Enikő Szabó (Lady Capulet). Fotografie: Zsolt Barabás (2002). Sursa: arhiva Teatrului „Tamási Áron”.



IMAGINEA D: Alfréd Nagy (Romeo), Hilda Péter (Julieta). Fotografie: Zsolt Barabás (2002). Sursa: arhiva Teatrului „Tamási Áron”.



IMAGINEA E: Levente Nemes (Escalus, domnitorul orașului Verona), József Nagy Lázár (Balthazar, slujitorul lui Romeo), Misi Fazakas (Samson, slujitorul familiei Capulet), Tibor Szabó (Capulet), Kálmán Debreczi (Montague), Lóránt-László Márton (Benvolio, nepotul lui Montague, prietenul lui Romeo), Kálmán Nagy Kopeczky (Bătăuș), Lóránd Váta (Nepotul lui Lady Capulet). Fotografie: Zsolt Barabás (2002). Sursa: arhiva Teatrului „Tamási Áron".



IMAGINEA F: Attila Diószegi (Paris, rudă a domnitorului), Lóránd Váta (Tybalt, nepotul lui Lady Capulet), Ottó Szilágyi (Bătăuș), Tibor Pálffy (Mercutio, rudă a domnitorului), Lóránt-László Márton (Benvolio, nepotul lui Montague, prietenul lui Romeo). Fotografie: Zsolt Barabás (2002). Sursa: arhiva Teatrului „Tamási Áron".



IMAGINEA G: Hilda Péter (Julieta), Alfréd Nagy (Romeo).
Fotografie: Zsolt Barabás (2002). Sursa: arhiva Teatrului „Tamási Áron".



IMAGINEA H: László Mátray (Lorenzo, călugăr franciscan), Alfréd Nagy (Romeo), Hilda Péter (Julieta), Annamária D. Albu (Doica Julietei), Ignác Filip (Clovn muzical – flaut). Fotografie: Zsolt Barabás (2002). Sursa: arhiva Teatrului „Tamási Áron".

LECȚIA DE ANATOMIE EXISTENȚIALĂ

Silviu Purcărete: *Cumnata lui Pantagruel,* 2003

▪

ANIKÓ VARGA

Prima producție a lui Silviu Purcărete la Cluj nu numai că a marcat începutul unei relații profesionale fructuoase între regizor și companie, ci s-a încadrat și în obiectivul de a crea un teatru artistic de renume românesc și internațional. Interpretarea teatrală autonomă, inspirată de universul rabelaisian, a pus în scenă romanul ca pe o compoziție poetică formată dintr-o serie de studii artistice, renunțând aproape complet la verbalitate și orientându-se către un limbaj teatral asemănător cu cel al performance-ului, bazându-se pe mișcare, imagini și muzică. Nominalizat la Premiul UNITER și câștigător al mai multor premii festivaliere, spectacolul a propus o analiză a teatrului/teatralității și a omului/umanității în contextul unei sărbători cosmice carnavalești ce îmbrățișează ciclul vieții, evocând rituri arhaice și moderne legate de hrănire, moarte, (re)naștere, sexualitate și sacrificiu, îmbinate ocazional cu elemente sacre și profane.

Titlu: Pantagruel sógornője. *Data premierei:* 23 mai 2003. *Locul premierei:* Teatrul Maghiar de Stat Cluj. *Regizor:* Silviu Purcărete. *Compozitor:* Vasile Șirli. *Scenografie și costume:* Helmut Stürmer. *Asistent de regie:* Cristian Stanca. *Companie:* Teatrul Maghiar de Stat Cluj, Teatrul Național „Radu Stanca" (Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu), Compagnie „Silviu Purcărete" (Lyon). *Distribuție:* Bács Miklós, Bíró József, Bogdán Zsolt, Borombovits Ágnes, Jaques Bourgaux, Marie Cayrol, Dimény Áron, Virgil Flonda, Gajzágó Zsuzsa, Mihaela Mihai, Molnár Levente, Cătălin Pătru, Ofelia Popii, Laurent Schuh, Cristian Stanca, Diana Văcaru Lazăr/ actori care s-au alăturat ulterior: Balogh Vera, Borsos Levente, Florin Coșuleț, Cristina Flutur, Diana Fufezan, Györgyjakab Enikő, Adrian Matioc; *Muzicieni:* Balogh Vera, Stollár Xénia/ muzicieni care s-au alăturat ulterior: Laura Călina, Anca Stranici, Andrea Alexandra Oancea.

Contextul cultural teatral

Prima montare a lui Silviu Purcărete la Cluj se încadrează, pe de o parte, în concepția instituțională a Teatrului Maghiar de Stat Cluj de după schimbarea de regim, pe de altă parte, în contextul proceselor teatrale românești din anii 2000. Încă de la început, Gábor Tompa, care preluase conducerea Teatrului Maghiar de Stat Cluj în 1990, și-a propus să construiască în România un teatru artistic de renume internațional. Direcția acestui demers a fost marcată în prima jumătate a anilor '90 de propriile sale producții – în special de marele succes *Cântăreața cheală* (1992) – și, în timp, de colaborări cu regizori români. Dintre acestea, colaborarea de patru ani cu Vlad Mugur (1996-2000), care a adus teatrului mai multe premii UNITER, este cea mai importantă. După moartea lui Mugur în 2001, instituția păstrează această direcție managerială, combină idealul teatrului artistic cu construirea de contacte naționale și internaționale, fapt demonstrat de invitarea unor regizori români de renume (Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, apoi Andrei Șerban), de crearea unor festivaluri de autoreprezentare instituțională[1] și de aderarea la Uniunea Teatrelor Europene în 2008.[2] În lumea teatrală română mai largă a anilor 2000 au loc procese similare: se înmulțesc și se consolidează evenimentele de mare prestigiu și cu finanțare consistentă pentru integrarea teatrului internațional și asigurarea unei largi vizibilități teatrului românesc.[3] În acest context, nu este lipsit de importanță faptul că spectacolul *Cumnata lui Pantagruel* reprezintă o coproducție cu trupa franceză a regizorului, cu Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu și cu Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – deși, tocmai din acest motiv, nu a fost jucată prea des pentru publicul clu-

1 Inițial, Zilele Memoriale „Harag György " (2000, 2006, 2015), iar mai târziu Festivalul Internațional de Teatru Interferențe (2007, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018, 2020, 2022), care devine în mare măsură o platformă a Uniunii Teatrelor Europene.

2 Începând cu anii '90, politica de repertoriu a teatrului clujean a fost însoțită, pe de o parte, de o largă și crescândă recunoaștere profesională, iar pe de altă parte, de dezbateri periodice în presă, polarizate în jurul ideilor de teatru popular *vs.* teatru de artă la Cluj. Printre cauzele controverselor legate de modificarea rolului social și estetic al teatrului după schimbarea de regim s-au numărat modificări artistice și structurale, cum ar fi eliminarea sistemului de abonamente, reducerea numărului premierelor anuale și a numărului de spectacole de pe scena principală (din cauza spectacolelor realizate în spațiile de studio construite pe scena principală, în lipsa unui studio separat, în perioada respectivă). Această tendință este întâmpinată cu rezerve chiar și de criticii care recunosc realizările teatrului; de exemplu, Andrea Tompa, în analiza stagiunii clujene din 2003-2004, avertizează că, „în cazul în care numărul marilor producții teatrale nu va crește, numărul actual de spectatori ar putea rămâne același". Tompa Andrea: Édes mostoha. A kolozsvári színház 2003-2004-es évada. *Színház*, 9/2004. 18.

3 Festivalurile inițiate la mijlocul anilor '90, cum ar fi Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu sau Festivalul Internațional Shakespeare de la Craiova, se vor consolida pe parcursul anilor 2000, atât în ceea ce privește programul, cât și finanțarea, iar Festivalul Național de Teatru organizat de UNITER a avut de la bun început un prestigiu foarte ridicat. Toate acestea favorizează estetica teatrală regizorală mainstream pe care o urmează și Teatrul Maghiar de Stat Cluj. Vezi: Nagyszeben: az én fesztiválom. Boros Kinga beszélgetése Constantin Chiriackal. *Színház*, 2/2008. 55-58.

jean. Invitarea regizorului de renume internațional Silviu Purcărete este un pas de succes pentru teatrul maghiar din Cluj, atât din punct de vedere artistic, cât și instituțional; ea marchează începutul unei relații profesionale fructuoase cu regizorul, care va fi urmată de crearea altor patru producții.[4] Deși montarea lui Purcărete nu reprezintă o încercare flagrantă în ceea ce privește relația interpretativă radicală cu materialul literar, limbajul teatral al spectacolului se detașează în mod singular din repertoriul bazat pe dramaturgie al teatrului clujean.

Textul dramatic, dramaturgia

Spectacolul, așa cum sugerează și titlul, prin evocarea rudei îndepărtate a eroului romanului, nu își propune să fie o adaptare scenică a operei lui Rabelais, ci mai degrabă să folosească romanul renascentist satiric despre plăcerile cărnii ca sursă de inspirație. Atât înainte, cât și după acest spectacol, Purcărete apelează adesea la opere epice proeminente, cum ar fi *Decameronul* (*Decameron 645*, 1993), *O mie și una de nopți* (*Pilafuri și parfum de măgari*, 2011) sau *Călătoriile lui Gulliver* (2012), pe care le pune în scenă cu o tehnică regizorală similară: ca pe o serie asociativă de studii artistice, o compoziție poetică. *Cumnata lui Pantagruel*, bazat pe improvizațiile actorilor, evită aproape în totalitate verbalitatea, mizând în schimb pe mijloacele expresive ale mișcării, ale vizualului și ale muzicii, îndepărtându-se de reprezentarea individualist-narativă și îndreptându-se spre un limbaj de teatru performativ cu perspectivă antropologică. Amestecul puținelor texte rostite – câteva fraze și cuvinte în latină și în germană, cântece renascentiste timpurii (latine și franceze) sau chiar fraze care pare nonsensuri – cu acțiunea comunitară subliniază natura ritualică a evenimentului, dar fără nicio intenție de a evoca ritualuri specifice sau vreo încadrare istorică. Semnificațiile fixe, sacrale ale unor referințe și simboluri culturale ușor de recunoscut (de exemplu, sacrificiul, vinul, pâinea, moartea, nașterea, învierea) sunt adesea deraiate de piesă și sunt dezvoltate în continuare de-a lungul unor asocieri neașteptate, profane, atrăgând astfel atenția spectatorului asupra procesualității evenimentului scenic. Deși este imposibil de distilat, într-o interpretare liniștitoare, despre ce este vorba în fiecare scenă, asocierile pe care le oferă nu sunt întâmplătoare, ci descriu condiția umană, ceea ce, la rândul său, subliniază fenomenalitatea și universalitatea evenimentului teatral. De exemplu, în secvența „Dansul ouălor", Marie Cayrol interpretând un cântec renascentist, ridică ușor, cu două linguri, „ouăle" a doi bărbați culcați pe masă – gest care îi face să se contorsioneze și pe bărbații care dorm în fața mesei, în timp ce, în fundal, un grup de femei ridică ouă plasate în cupe pentru ouă – și, ca și cum ar împărți hostie, îi hrănește cu lingura goală, pentru ca, în final, să spargă ouăle crude într-un castron. (IMAGINEA A) În această stranie castrare devoțională, relația femeie-bărbat implică atât puterea și agresiu-

4 *Gianni Schicchi* (2007); *Victor, sau copiii la putere* (2013); *Iulius Caesar* (2015); *Macbett* (2021).

nea sexuală, cât și grija maternă, fiind amestecată și cu elemente liturgice. Spectacolul se bazează așadar pe o dramaturgie non-literară, care conectează scenele bazate pe un sistem de motive legate de mâncat, băut, sexualitate, naștere și moarte, metamorfoza și transfigurarea materiei vii și a celei inanimate prin intermediul unui montaj asociativ – adesea de-a lungul posibilităților diferite ale unui singur obiect: lingurile care cad de la înălțime acționează ca o armă distructivă într-o scenă, pentru ca în următoarea să devină un instrument pentru mâncat.

Regia

Montarea lui Purcărete reprezintă o interpretare teatrală autonomă a universului rabelaisian. O formulare performativă adecvată a acestei autonomii este ritmul escaladat al scenei în care celelalte personaje, într-un aranjament care amintește de *Lecția de anatomie a doctorului Tulp* a lui Rembrandt, smulg și scot măruntaiele unui personaj, născute/dezgropate dintr-o grămadă de grâu: un oscior, un ficat voluminos, o conopidă, un cârnat nesfârșit de materie. Dar tot de aici scot și „componentele" spectacolului: linguri, jachete și pantaloni negri pe care actorii îi îmbracă ulterior, un saxofon strălucitor și, în sfârșit, cei doi muzicieni ai spectacolului, cu tot cu violoncelul și flautul lor. Seria de scene care reflectează inclusiv asupra naturii creației teatrale, împreună cu concluzia de la finalul spectacolului – în care personajul care a trecut nevătămat prin disecția grotescă este înfășurat de colectiv într-un aluat de pâine făcut din făină și apă, realizat cu un efort spectaculos în avanscenă, copt, și apoi servit ca masă, pentru ca, în final, comunitatea să se ghemuiască în jurul cadavrului de taur, coborât din podul scenei și străpuns de sulițe –, este, de asemenea, un bun exemplu al abordării antropologice care străbate întregul spectacol și care „prezintă ritualurile și evenimentele din lumea civilizată europeană în același mod în care suntem obișnuiți să privim Orientul, pur și simplu plasându-le în cadrul ritualului tribal".[5] Sistemul extins de aluzii culturale al spectacolului și prolificele sale studii artistice sunt structurate așadar de elemente ritualice, arhaice și moderne, sacre și profane, legate de mâncare, moarte, (re)naștere, sexualitate și sacrificiu, în cadrul unei sărbători cosmice carnavalești ce îmbrățișează ciclul vieții și care prezintă în mod ironic și ca failibilă analiza teatrului/teatralității și a omului/umanității, sau „lecția de anatomie", adică pretenția de cunoaștere universală și rațională. În concordanță cu viziunea regizorală a lui Purcărete, compozițiile scenice de masă se bazează pe un sistem complex de semne vizual-auditiv-chinestezice, dintre care anumite scene se remarcă prin plasticitate și eficiență, precum disecția menționată mai sus; pantomima cu tente erotice a vânării și înfigerea în frigare a unei găini; cantitatea uriașă de linguri care cad brusc

5 Ungvári Zrínyi Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába. Színháztudományi tankönyv.* Târgu Mureş, Editura Mentor, 2011. 67.

de la înălțime; hrănirea excesivă, pe o bandă rulantă, de la masă; frământarea îndelungată, în timp real, a pâinii. Dar acestea se împletesc în fluxul performativ al piesei, se desprind parcă unele din altele, fiind încorporate în structura mai largă, ciclică, a începutului și a sfârșitului, adâncind spațiul de rezonanță al asociațiilor preliminare – pentru că, la fel ca în instalația din holul teatrului, de la începutul spectacolului, o misterioasă figură a morții apare la sfârșitul spectacolului, sosind ca un oaspete neinvitat, „cel-ce-nu-râde".[6]

Jocul actoricesc

Regizorul, care favorizează „coralitatea teatrului",[7] acordă și în alte spectacole o importanță deosebită maselor ca „reprezentante ale destinului uman",[8] care în *Cumnata lui Pantagruel* sunt puse în prim-plan, ca personaj colectiv. Membrii comunității omogene sunt totuși individualizați, remarcându-se uneori ca protagoniști pentru câteva momente. Prestația actorilor din mai multe companii este forjată împreună de această dublă atenție regizorală, care contrapune individualitatea și masa, personalitatea actoricească și concepția de ansamblu, fără ca acestea să se stingă reciproc. Metoda de lucru improvizatorică, la care se face adesea referire în legătură cu procesul de creație și prin care actorii au dezvoltat diferite teme de-a lungul unor sarcini individuale și colective,[9] s-a bazat în principal pe instrumente gestual-mimice și muzical-vocale, precum și pe genuri precum dansul, pantomima, mânuirea de marionete și bufoneria. Interpretarea virtuoză și solourile au fost unanim lăudate de criticii români și maghiari, Cristina Modreanu afirmând că acesta este cel mai reușit dintre spectacolele regizorului în ceea ce privește reprezentarea personajului colectiv.[10] Criticii au evidențiat, pe rând, pantomima detaliată a Ofeliei Po-

6 Ediția pe DVD împarte spectacolul în 13 scene prevăzute cu titluri: Prologue et générique (Prolog și generic); Une leçon d'anatomie (Lecția de anatomie); La vengence des cuillères (Răzbunarea lingurilor); Un hymne à la braguette (Imn pentru șliț); Le pet de la cousine (Pârțul cumnatei); L'aiguille et le fil (Acul și ața); Le Petit Poucet (Degețel); Le poulet (Puiul de găină); Les planches musicales (Instrumentele muzicale); Rêve gothique (Vis gotic); L'eau et la farine (Apa și făina); Arrivèe de celui-qui-ne-rit-pas (Sosește „cel-ce-nu-râde"); Générique (Generic).

7 Georges Banu: Purcărete, a rendező – a színpad költője. Portrévázlat. *Színház*, 5-6/2020. 86.

8 Ibid.

9 Virgil Flonda vorbește în detaliu despre modul de desfășurare a improvizației: „La început, Silviu Purcărete ne-a dat opt teme, după care am avut 17 dansuri. Mie mi-a picat dansul felioarei de castravete. [...] Trebuia să inventez o acțiune în care feliora de castravete să fie importantă. Silviu a vrut să vadă dacă noi putem să ne asumăm o comandă. Din toate aceste dansuri, puține au rămas în spectacol – dansul lingurii, dansul acului, dansul bășicii porcului, dansul ouălor. Exercițiile noastre conțineau altceva, Purcărete însă le-a dus în direcția în care a vrut el. [...] Noaptea discutam, scriam scenarii, veneam cu idei, după care mergeam și repetam. Silviu Purcărete l-a făcut responsabil pe actor." Maria Sârbu: „Silviu Purcărete este un bun universal". Interviu cu Virgil Flondea. *Teatrul azi*, 11-12/2003. 10.

10 „Este un element fascinant al spectacolului acest «personaj de grup» alcătuit din actori de primplan ai scenelor din Sibiu [...], Cluj [...] și din colegii lor francezi [...]. Cu toții știu, totuși, să se to-

pii, care întruchipează stereotipul „găinii prostuțe" în mod metaforic, dar și literal, atât ca femeie cochetă, cât și ca animal speriat, prins în capcană, pentru a fi înfiptă în frigare și, în cele din urmă, prăjită și mâncată. (IMAGINEA B) Pe lângă aceasta, mai mulți actori au scene memorabile, cum ar fi scamatoria lui Zsolt Bogdán, care își înnebunește tovarășii cu degetul mic pe care îl scoate prin diferite găuri dintr-o cutie, ca pe un vierme de nestrivit, sau dansul ouălor a lui Marie Cayrol, în care ea adună și sparge „ouăle" bărbaților cu devotament liturgic, în timp ce cântă. Dar figura naivă a lui Áron Dimény, care este disecat și apoi prăjit, sau măcelarul-chirurg impulsiv al lui Miklós Bács, care, antrenându-se și lăsându-se dus de val în cadrul disecției, sare pe masa (de operație) și începe să-l spintece pe Dimény cu o lopată (IMAGINEA C), sau poanta cu balonul, sunt, toate, scene și imagini care ies în evidență din jocul de ansamblu. Merită menționat și faptul că pe parcursul vieții spectacolului au avut loc mai multe schimbări de actori – în urma unui transfer la o altă trupă, din cauză de deces, pentru motive personale sau cu ocazia turneelor internaționale; de exemplu, rolul lui Zsuzsa Gajzágó (după transferul ei la Sfântu Gheorghe) a ajuns să fie interpretat de Florin Coșuleț, Mihaela Mihai a fost înlocuită cu Enikő Györgyjakab, Virgil Flonda (după moartea sa), cu Adrian Matioc, Diana Văcaru Lazăr cu Diana Fufezan, iar Ágnes Borombovits cu Cristina Flutur. Schimbarea actorilor ar fi ridicat semne de întrebare cu privire la procesul de repetiție bazat pe improvizație, dacă rezultatele improvizațiilor nu ar fi fost înregistrate în cele din urmă într-o structură precisă de către regizor. Potrivit lui Enikő Györgyjakab, micile coregrafii ale scenelor de grup au necesitat o învățare riguroasă, în timp ce scenele de tip solo au oferit mai multe oportunități pentru o interpretare mai individualizată.[11]

Scenografia și sunetul

Unicitatea spectacolului a constat nu numai în faptul că, pentru publicul transilvănean, obișnuit cu un teatru tipic literar, a înlocuit bazele verbale ale interpretării într-un proces de comunicare teatrală între corpuri-imagini-gesturi-obiecte-sunete, ci și în extinderea genului și utilizarea spațiului, întrucât spectacolul a început cu o instalație în holul teatrului. Cutiile din lemn, asemănătoare unor coșciuge, decorate cu picturi renascentiste (de Giuseppe Arcimboldo, Hieronymus Bosch, Hans Holbein), ascundeau mini-compoziții cu diferite obiecte, pești, conopide, actori ghemuiți în diverse ipostaze, fiind prevăzute cu orificii de inspecție prin care

pească într-o «masă» căreia îi dăruiesc expresivitatea lor, mobilitatea, strălucirea, născând un personaj colectiv, cu adevărat remarcabil, mai bun decât toate cele construite până acum de Purcărete în spectacolele sale (cele pe care le-am văzut eu). La fel de bine, pe neștiute chiar, ei alunecă din întreg pentru acele momente în care sunt protagoniști – fiecare construind câte un poem scenic de sine stătător, dar integrat în țesătura atent alcătuită de regizor." Cristina Modreanu: „Cumnata lui Pantagruel" – un spectacol cu măduvă. *Adevărul literar și artistic*, 22 iulie 2003. 7.

11 Interviu realizat cu Enikő Györgyjakab, în 23 august 2021.

spectatorii puteau trage cu ochiul. Instalația performativă a servit drept „anticameră" fizică și tematică a producției: publicul a trecut prin ea pentru a intra în spațiul teatral, și a servit și ca o introducere la temele spectacolului, care explora condiția umană. Scenografia simplă a lui Helmut Stürmer – concepută astfel și pentru ca spectacolul să poată fi dus mai ușor în turnee – a contrastat puternic cu imaginile izbitor de bogate ale folosirii recuzitei și obiectelor, iar forța de potențare imaginativă a acestui contrast a fost lăudată de critici.[12] În timp ce spațiul înnegrit al scenei era încadrat pe ambele părți de mici paravane cu vizor și picturi renascentiste, iar în spate era vizibilă o masă lungă cu sfeșnice – pusă pentru un prânz festiv, o petrecere funerară, un ospăț soporific sau o cină de taină –, uneori expusă, alteori estompată în obscuritate prin lumini, scenele din centrul și din fața spațiului de joc erau însoțite de un tumult de obiecte și materiale, ca recuzite de bază fiind folosite o grămadă de grâu, făina, apa, aluatul, tacâmurile, ustensilele de bucătărie, cănile, gălețile, uneltele metalice, lopețile, instrumentele muzicale, mesele care pot fi alăturate, scândurile și vălurile. Costumele negre create de Stürmer, acoperite uneori cu halate albe de medic/chirurgicale, subliniau caracterul colectiv al personajelor, în contrast cu invitatul la cină, umflat ca o păpușă, cu pălărie, care ar putea fi identificat (eventual) drept cumnata lui Pantagruel, sau cu figura mortuară a bărbatului în palton negru de la începutul și sfârșitul spectacolului. În spectacol au dominat semnele vizuale și acustice, iar muzica lui Vasile Șirli a îmbinat atmosfera cântecelor renascentiste cântate de actori cu peisaje sonore contemporane, împletite cu muzica live interpretată de muzicieni și de actori (solouri la tobe și saxofon, muzică cântată la pahare semipline cu apă), voci nearticulate, zgomotul și zăngănitul instrumentelor de metal și sticlă. (IMAGINEA D) Muzica lui Șirli, compusă încă înainte de procesul de repetiție bazat pe improvizație,[13] a creat în mod decisiv un mediu acustic grotesc și comic pentru studiile artistice ritualice și un peisaj sonor metalic pentru luarea meselor.[14]

12 „Pe scena extrem de puritan decorată, tocmai viziunea devine cel mai important lucru. Pare că efectele de lumină sunt atât de restrânse, iar recuzita, costumele, elementele de decor și corpurile trebuie remodelate și «reciclate» cu o imaginație nelimitată tocmai pentru ca imaginația nelimitată și vizualitatea virtuoză să se dezvăluie printre ele fără «trucuri» tehnice care să limiteze simțurile sau performanțe optice semnificative, puse în slujba imaginației – și cu atât mai puțin inventate pentru a o înlocui –, ca această lume vizionară stranie și minunată să se creeze din elemente cât se poate de familiare ale realității, cu o inventivitate veselă și o dăruire actoricească aproape necunoscută pe scenele noastre [din Ungaria]". Nagy András: Rabelais-pecsenye. *Criticai Lapok*, 1/2004. 12.

13 Șirli justifică compunerea anticipată a muzicii vocale: „La *Faust* de Goethe, absolut toată muzica a fost scrisă înainte. La fel și la *Cumnata lui Pantagruel.* [...] Atunci când este vorbă despre muzică vocală, mă străduiesc să scriu cu cât mai mult timp înainte, pentru a le da actorilor răgazul să o învețe." Mirela Sandu: „Am trăit sub semnul uimirii". Interviu cu Vasile Șirli. *Teatrul azi*, 3-4/2013. 51.

14 Vezi: „Ritmul care evocă, însoțește și contrapunctează mâncatul primește un rol dominant în spectacol: ritmul de tobe, care provine întotdeauna din surse variate, dar întotdeauna virtuoz, instrumentele muzicale cu care se cântă, obiectele «orchestrate», efectele care amintesc de

Istoria efectelor spectacolului

După premiera de la Cluj și apoi de la Sibiu, spectacolul a fost jucat doar de câteva ori la Cluj,[15] din cauza compatibilității dificile cu programul teatral bazat pe repertoriu, dar a ajuns în numeroase țări, prin participări la mai multe festivaluri și turnee internaționale.[16] În 2004 spectacolul a fost nominalizat la Premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol, a câștigat Premiul publicului la un festival din Ljubljana și la altul din Bogota, dar și Premiul pentru cel mai bun spectacol la un festival din Skopje. În anul premierei, ca spectacol invitat în Ungaria, a fost prezentat și publicului din Budapesta, la Teatrul Thália. Presa în limba română și cea maghiară din România l-au primit cu mare atenție și cu laude unanime, în timp ce în Ungaria a avut o receptare mai mixtă, mai puțin pozitivă. Pe lângă analiza pătrunzătoare a lui András Nagy,[17] alte cronici – de la cele apreciative la unele mai reticente – atrag atenția asupra lipsei unui limbaj adecvat pentru o descriere productivă a spectacolului: de exemplu, Gábor Bóta a definit producția ca teatru de mișcare și a comparat-o cu teatrul-dans maghiar,[18] în timp ce Melinda Sőregi a criticat lipsa de intervenție dramaturgică, contingența și efectul de anulare reciprocă a scenelor.[19] Cea de-a doua colaborare a lui Purcărete cu trupa din Sibiu și prima cu cea din Cluj rezonează cu următoarea sa producție clujeană prin tema și viziunea regizorală asemănătoare, prin distribuția colectivă, dar și prin obiectele folosite, de exemplu, masa imensă care joacă din nou un rol important pe scenă în *Gianni Schicchi* (2007), unde „masa mortuară este o extensie a mesei de după înmormântare, la care se înghesuie rudele: un simbol minunat și viu al mâncatului, al îmbuibării, al morții și al devorării reciproce (o temă explorată și într-un spectacol anterior al lui Purcărete, *Cumnata lui Pantagruel*)".[20]

cântat – toate acestea creează mediul acustic al mâncatului cu precizie și profunzime, recreând tot ceea ce este vital, fizic sau chiar exuberant de vegetativ." Nagy András: op. cit. 13.

15 Spectacolul a fost jucat de patru ori la Cluj în timpul stagiunii de premieră și, în total, de 39 de ori între 2003 și 2009, iar ultima reprezentație a avut loc în cadrul unui festival de teatru din Skopje.

16 Pe lângă România și Ungaria, spectacolul a mai fost prezentat în Franța, Italia, Slovenia, Portugalia, Macedonia, Turcia și Columbia.

17 Nagy András: op. cit. 12-13.

18 Bóta Gábor: Mozgásszínház itthon és a világban. *Magyar Hírlap*, 13 noiembrie 2003. 17.

19 „Din cauza dramaturgiei conjunctive, nu toate scenele ating efectul scontat. Imaginile se iau la întrecere, ca într-un război al ofertelor, fără a lăsa privitorului un moment de respiro. Spectacolul este amenințat chiar de plictiseală, deoarece spectatorul trebuie să o ia de la zero cu aproape toate imaginile: actorii încep mereu altele noi. […] Scenele nu trec dincolo de maximul imaginilor de deschidere. Ar fi prins bine o intervenție dramaturgică eficientă, astfel încât scenele să nu se succeadă la întâmplare, anulându-se între ele." Sőregi Melinda: Rágós előadás, *A Hét*, 27 noiembrie 2003. 9.

20 Tompa Andrea: Összhangzattani lecke élőkkel és holtakkal. *Színház*, 2/2008. 54.



IMAGINEA A: Áron Dimény, Marie Cayrol, Cătălin Pătru. Fotografie: Pierre Borasci (2003). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA B:
Diana Văcaru Lazăr, Cătălin Pătru, Zsolt Bogdán, Ofelia Popii, Virgil Flonda.
Fotografie: Pierre Borasci (2003).
Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA C: Laurent Schuh, Diana Văcaru Lazăr, Miklós Bács, Marie Cayrol, Jaques Bourgaux, Molnár Levente, Áron Dimény, Mihaela Mihai.
Fotografie: Pierre Borasci (2003). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA D: Miklós Bács. Fotografie: Pierre Borasci (2003).
Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.

CEHOV DE COLORAT

Sorin Militaru: *Pescărușul,* 2003

▪

KÁROLY KOVÁCS

Spectacolul în limba maghiară al lui Militaru de la Odorheiu Secuiesc înscrie Teatrul „Tomcsa Sándor" în conștiința teatrală românească. Comunicarea scenică se bazează nu atât pe limba cehoviană, cât pe semne non-verbale, pe situații create în timpul repetițiilor. Spectacolul este alcătuit ca un album, dintr-o serie de imagini statice. Seria de povești cunoscute, legendare ale dramei este prezentată și rămâne în memoria publicului în primul rând ca o imagine, nu ca o situație dramaturgică.

Titlu: Sirály. *Data premierei:* 24 octombrie 2003. *Locul premierei:* Teatrul „Tomcsa Sándor". *Regizor:* Sorin Militaru (artist invitat). *Autor:* Anton Pavlovici Cehov. *Traducător:* Makai Imre. *Dramaturgie:* Dunkler Réka. *Scenografie și costume:* Lőrincz Melinda (artist invitat). *Mișcare scenică:* Lőrincz József (artist invitat). *Asistent de regie:* Dézsi Szilárd. *Distribuție:* Fincziski Andrea (Arkadina), Ráduly Csaba (Treplev), Dehel Gábor (artist invitat) (Sorin), Szalma Hajnalka (Nina Zarecinaia), Dunkler Róbert (Șamraev), Szász Kriszta (Polina Andreevna), László Kata (Mașa), Posta Ervin (Trigorin), Szabó Eduárd (Dorn), Szabó Jenő (Medvedenko), Szűcs Gellért (Iakov).

Contextul cultural teatral

Sorin Militaru se află la început de carieră,[1] la prima întâlnire cu o trupă maghiară și la prima montare în limba maghiară.[2] Spectacolul său de la Odorheiu Secuiesc înscrie Teatrul „Tomcsa Sándor” în conștiința teatrală din România[3] datorită succesului său precedent cu o operă a lui Cehov, nominalizat și la premiul UNITER.[4] Compania din Odorhei, pe atunci abia în vârstă de cinci ani,[5] avusese deja câteva spectacole, deși la început nu a existat o trupă permanentă,[6] iar repertoriul dedicat

1 „Tot în 2001, a montat la Odeon, în cadrul proiectului destinat tinerilor regizori, *Genocid sau ficatul meu e fără rost*, o piesă al austriacului Werner Schwab, pe care-l descoperise în facultate și la care s-a întors anul acesta pentru a pune în scenă, la Act, *Șefele* [...]. În același timp, într-un alt spațiu neconvențional, clubul Prometheus, Coca Bloos, Sorin Militaru și scenografa Alina Herescu au pus la cale un monolog de o forță extraordinară – *Ich bin Ophelia*.” Iulia Popovici: Dacă-ți iei libertatea gândului, atunci ești liber. *Ziua,* 23 mai 2003. https://atelier.liternet.ro/articol/405/Iulia-Popovici-Sorin-Militaru/Sorin-Militaru-Daca-ti-iei-libertatea-gandului-atunci-esti-liber.html (accesat în: 20.12.2023); „Două piese de Schwab, una montată la Teatrul Național din Timișoara, cealaltă la Teatrul Odeon (pentru care a fost, de altfel, nominalizat pentru debut la Gala UNITER 2001), precum și *Jar de munte* de Peter Turrini montată la Teatrul «Sică Alexandrescu» din Brașov sub numele de *Jasmine și Orbul*.” Claudia Lipan: În căutarea formei și fondului. *Teatrul Azi*, 10-12/2002. 100.

2 „Szabó K. István, fostul director al Teatrului «Tomcsa Sándor», a fost cel care m-a invitat la Odorheiu Secuiesc, [...] a fost prima piesă pe care am regizat-o într-o limbă pe care nu o cunoșteam.” Koós Imola: Sorin Militaru: A színház nyelve nagyrészt metakommunikáció. *Nőileg*, 7/2016. 55. Interviu în limba română, editat și tradus de Koós Imola.

3 https://www.uniter.ro/artist/hajnalka-szalma/ (accesat în: 20.12.2023). Experiența lui Alice Georgescu, renumit critic de teatru bucureștean, legată de spectacolul *Pescărușul* al Teatrului „Tomcsa Sándor”: „Prima mea întâlnire cu trupa Teatrului «Tomcsa Sándor» a fost în urmă cu aproximativ șase ani, la Festivalul de Teatru Atelier de la Sfântu Gheorghe. Trebuie să recunosc că până atunci nici măcar nu știam că există un teatru în Odorheiu Secuiesc, cu atât mai puțin cum se numește, dacă este o trupă profesionistă sau de amatori, ce piese se joacă și pentru cine. Spre rușinea lor, regățenii – care își imaginează că totul începe și se termină pe meleagurile lor – văd micile orașe din mijlocul țării, ale căror nume și localizare geografică adesea le și confundă, ca pe o zonă ciudată, am putea spune, ireală. Și faptul că există și teatre acolo – care sunt, de obicei, instituții culturale – este aproape dincolo de imaginația lor...” Szép Gyula: Tomcsa Sándor Színház. http://www.muvelodes.ro/index.php/Cikk?id=931 (accesat în: 18.05.2022).

4 https://www.uniter.ro/artist/sorin-militaru/ (accesat în: 20.12.2023).

5 „Până acum au fost șapte companii maghiare în România, dar de astăzi va mai exista un loc în care limba maghiară se va auzi pe scenă. [...] Deși uniunea pentru protejarea teatrului a fost fondată aici [în Odorheiu Secuiesc] în 1896, iar în 1902 a fost inaugurată o clădire pentru actori, care înainte de 1989 a fost unul dintre cele mai importante stații ale turneelor celor șase companii de teatru maghiare din Transilvania. [...] Astfel, tânărul primar din Odorheiu Secuiesc și agilii săi colegi și-au unit forțele cu nu mai puțin întreprinzătorul regizor maghiar Béla Merő, iar în urma acestei colaborări, Teatrul «Tomcsa Sándor» din Odorheiu Secuiesc a fost inaugurat în această seară la casa de cultură.” Darvay Nagy Adrienne: Új magyar színház nyílik ma Erdélyben. *Népszava*, 6 noiembrie 1998. 9.

6 „Actorii profesioniști ai premierei Zsigmond Móricz: *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* [Nu pot trăi fără muzică] sunt deocamdată doar artiști invitați, dar fondatorii teatrului speră ca din toamnă mai mulți dintre ei să semneze contractul cu teatrul de la Odorheiu Secuiesc. Printre participanții la spectacolul de deschidere din această seară se numără actori de marcă precum Ildikó Vitályos

publicului teatrului orășenesc era compus în principal din piese mai ușoare.[7] După conflicte îndelungate privind înființarea teatrului,[8] succesul *Pescărușului* a conferit companiei statutul legal de instituție independentă în viața culturală a orașului.[9]

Text dramatic, dramaturgie

Spectacolul a fost jucat în două părți, cu o pauză, prima parte fiind compusă din primele trei acte scrise de Cehov, iar cea de-a doua în întregime din actul al IV-lea. Deși teatrul nu menționează un traducător,[10] pe baza înregistrării spectacolului se poate constata că piesa folosește traducerea lui Imre Makai.[11] Spectacolul nu actu-

---

din Cluj, Annamária Ferenczy din Timișoara, Gizella Molnár și Mihály Kőmíves din Sfântu Gheorghe. Costumele au fost create de Csaba Damokos, compozitorul este Károly Horváth din Ungaria, iar coregrafia îi aparține lui Csaba László." Ibid.

7 „După o așa-numită pre-stagiune, compania permanentă a fost înființată în toamna anului 1999. În prezent, are doisprezece actori angajați cu normă întreagă și legături contractuale cu alți șase. […] Are doi regizori angajați, István Szabó K. și Béla Merő, care deține și funcția de director artistic. Director general a devenit Gyula Elekes. […] Au început cu un spectacol pentru copii, *Crăiasa zăpezii*, iar a doua zi au prezentat *Slugă la doi stăpâni*, o comedie de Goldoni. […] Farsa muzicală *Én és a kisöcsém* [Eu și frățiorul meu] este programată pentru noaptea de Revelion. De curând a avut loc premiera piesei *Fantoma, dragostea mea!*, iar spre finalul stagiunii vor fi montate musicalul *Popfesztivál* [Reportaj imaginar despre un festival de pop american] și *I. István, az országépítő* [István I întemeietorul], piesa lui Kós Károly, […] precum și ultima operă dramatică a lui I. L. Caragiale, *Năpasta*. […] Problema lor cea mai presantă este că ar avea nevoie de un autobuz, pentru ca nu doar faima teatrului din Odorheiu Secuiesc să ajungă în regiunile maghiare." B. E.: Első évad, kilenc bemutató. Budapesti vendégjátékra érkeznek a székelyudvarhelyiek. *Népszabadság*, 24 martie 2000. 10.

8 „În 1998, primarul din Odorheiu Secuiesc a reușit să impună în consiliul local decizia că a sosit momentul ca orașul-mamă secuiesc să aibă propriul teatru, demn de statutul lui. Cu ajutorul regizorului Béla Merő, s-a reușit înființarea teatrului din Odorhei, într-o notă pozitivă, având în vedere circumstanțele – și aici mă gândesc mai ales la argumentele politice împărțite. […] Infrastructura Casei de Cultură s-a dovedit a fi inadecvată din punct de vedere profesional pentru a asigura condițiile necesare unui teatru public permanent, ceea ce ridică obstacole structurale și legale în calea realizării ideilor de acest fel. Astfel, doar nuanțele separă funcționarea acestui teatru de diletantism. Deci, în cele din urmă, proiectul înființării teatrului a eșuat. A fost o temă bună pentru campania electorală. […] Am impresia că toți cei care se apropie cumva de înființarea unui teatru la Odorhei se bazează pe tehnica evitării consecințelor. Béla Merő a părăsit proiectul la momentul respectiv, evitând astfel complicațiile ulterioare. Primarul Jenő Szász a scăpat de consecințe înființând teatrul, directorul Elekes Gyula scapă prin incompetența sa. Dar cu noi cum rămâne?" Velin Andrea: Egy elmaradt bemutató hátteréről. Beszélgetés Szabó K. Istvánnal. *Világszínház*, 6/2004. 32.

9 „În ianuarie 2004, consiliul local a votat separarea instituției de Casa de Cultură. Jenő Szász, primarul care a fondat teatrul, a trecut însă în opoziție." Ibid. 31; „Stagiunea 2005-2006 are în centru faptul că acum am revenit într-adevăr la viață. Oameni noi, un nou management, o instituție juridică separată – cred că vom trece testul." Boros Kinga: A színház nem aranytojó tyúk. Interviu cu Nagy Pál. *A Hét*, 8 septembrie 2005, 8.

10 https://szinhaz.ro/eloadas/siraly/ (accesat în: 20.12.2023).

11 Înregistrarea spectacolului poate fi găsită în format digital în arhiva Teatrului „Tomcsa Sándor" și în arhivele Bibliotecii Municipale din Odorheiu Secuiesc.

alizează limbajul,[12] tăieturile făcute lasă lacune și situații neinteligibile în text.[13] La repetiții se lucrează fără interpret, membrii companiei se ajută între ei când e nevoie să traducă instrucțiunile. Regizorul nu vorbește limba maghiară, astfel încât semnele non-verbale[14] și situațiile create în timpul repetițiilor devin cele importante în procesul de comunicare pe scenă.[15] Datorită dramaturgiei puternic situaționale, textul cehovian este împins în planul secund al spectacolului. Spectacolul este alcătuit ca un album, dintr-o serie de imagini statice: personajele rătăcesc singure în scena de deschidere, în spectacolul lui Treplev apare Nina însărcinată, multitudinea de valize pregătite pentru călătorie, scena plină de tensiune a dansului, imaginea mulțimii care se roagă, de la sfârșitul primei părți, urmată de jocul loto al companiei de la masă, lângă mucurile de lumânări, Treplev și Nina ieșind la final în auditoriu și grupul udat de ploaie, care apare la sfârșitul spectacolului – toate acestea sunt prezentate și rămân în memoria publicului în primul rând ca imagini, nu ca situații dramaturgice (IMAGINEA A).

Regia

Sorin Militaru lucrează cu un invitat și cu patru actori debutanți, pe lângă membrii mai vechi ai companiei.[16] Particularitatea regiei sale este crearea unei atmosfere muzicale și vizuale puternice, abordarea poveștii cehoviene prin imagini construite și

12 De exemplu, păstrează unitatea de măsură rusească (versta).

13 Nu aflăm că Treplev a frecventat universitatea și nici vreo informație despre tatăl său, pentru că următoarele secvențe sunt tăiate din text: „Am părăsit universitatea după trei ani din motive de forță majoră, cum s-ar spune. […] De altfel, tata era un târgoveț din Kiev, deși era și el un artist cunoscut.” Anton Pavlovici Cehov: *Pescărușul.* Traducere de Moni Ghelerter și R. Tegulescu. http://swarm.cs.pub.ro/~cpopa/actorie/pescarusul.pdf. 6. Nici de la Nina nu auzim următoarele: „Nici voi, palide focuri jucăușe, nu mă auziți… Mlaștina putredă vă naște spre dimineață și rătăciți până-n zori, dar fără gânduri, fără voință, fără fiorul vieții. Temându-se ca în voi să nu se aprindă viața, diavolul, părintele materiei veșnice, săvârșește în fiecare clipă în voi, ca în pietre și în apă, schimbul atomilor, și astfel vă prefaceți necontenit. […] Un singur lucru știu: […] materia și spiritul se vor contopi într-o armonie desăvârșită […] Dar aceasta nu se va întâmpla decât după un lung, foarte lung șir de milenii și foarte încet, când luna și luminosul Sirius și pământul se vor fi prefăcut în pulbere…”. Anton Pavlovici Cehov: op. cit. 11. Arkadina le spune mai târziu în spectacol, ca o referință care rezonează în cunoașterea împărtășită, nu în spectacol.

14 „[N]u este interesat de text, de ceea ce se află în profunzimea textului, ci se folosește de piesă și de situațiile acesteia doar pentru a transpune ceea ce îi vine în minte când citește opera, propriile asociații, în imagini care se doresc a fi eficiente.” Nánay István: Kisvárda tizenhatodszor. *A Hét*, 9 iulie 2004. 14.

15 „Atunci am învățat că teatrul este în mare parte metacomunicare și că nu depinde decât într-o foarte mică măsură de limba vorbită…” Koós Imola: op. cit. 55.

16 „Două acte, trei ore, patru tineri actori noi, un regizor român, o regie de teatru diferită. […] Încă din primele scene facem cunoștință cu actorii proaspăt angajați la Odorhei, cu Kriszta Szász, care o interpretează pe Polina Andreevna, cu Hajnalka Szalma, care o joacă pe Nina, cu Csaba Ráduly în rolul lui Kostea și cu Gellért Szűcs, în cel al unui argat.” Barabás Blanka: Évadnyitó vastapssal. Szó bennszakad, hang fennakad… *Udvarhelyi Híradó*, 28 octombrie 2003. 4.

situații supraexpuse.[17] În spectacol nu există secrete ascunse în șirul scenelor: toată lumea vede totul, toată lumea știe totul, toată lumea visează la ceva diferit. Pe parcursul spectacolului regizorul aplică consecvent soluția de a păstra pe scenă personaje care nu sunt prezente conform textului scris, dar acest lucru nu schimbă cu nimic sistemul de relații dintre personaje. Medvedenko, de exemplu, rămâne pe scenă pe aproape tot parcursul timpului de joc, și astfel, deși află din scena dintre Mașa și Trigorin de ce îl alege Mașa, adorația lui rămâne neschimbată.[18] Mașa, care este mai în vârstă decât actrița care o interpretează în această distribuție pe mama ei, Polina, vede constant sentimentele mamei sale pentru doctorul Dorn, însă acest lucru nu-i schimbă relația cu acesta sau cu Polina. Astfel, deși personajele reacționează la ceea ce se spune în scene, sistemul lor de relații nu se modifică. Și nu pentru că textul nu oferă această posibilitate, ci pentru că, în procesul de punere în scenă, regia nu construiește situațiile pe sistemul de relații al personajelor, ci le amplifică prin elemente scenice.[19] În spectacolul lui Militaru, sufletul însingurat al lumii (interpretat de Nina) este însărcinat: în spectacolul lui Treplev, scena de teatru în teatru, Nina poartă o burtă falsă (IMAGINEA B). Regia folosește sarcina și așteptarea ca metafore pe tot parcursul spectacolului. Toată lumea așteaptă ceva, dar întâlnirile nu mai au loc. Un dans colectiv, lung și dinamic, la sfârșitul primei părți a spectacolului, confirmă sinergia relațiilor, care până atunci încă nu au fost clare, iar apoi imaginea unei ploi de trandafiri căzând de sus și înfingându-se în podea (IMAGINEA C), și a companiei care se roagă la o putere superioară, întâlnindu-se pentru o singură dată, încheie prima parte a spectacolului.[20] Dar nici în a doua parte a spectacolului nu se stabilesc relațiile cehoviene obișnuite între roluri.[21] La finalul spectacolului, sinucigașul Tre-

17 „Interpretările lor au o forță elementară prin entuziasmul și angajamentul lor, prin stângăcia lor fermecătoare, dar adesea le lipsește grandoarea actoricească. Ceea ce regizorul Sorin Militaru încearcă să compenseze cu un concept puternic, cu pasiuni eruptive, debordante, cu viziune, cu dans. […] Rezultatul în prima parte este mixt." Bóta Gábor: A szárnyaszegett sirály. *Magyar Hírlap*, 6-7 noiembrie 2004. 30.

18 „Acest mod de a juca are ca rezultat, de exemplu, faptul că personajul Medvedenko (Jenő Szabó) se mișcă aproape întreaga piesă într-un singur registru: indiferent dacă Mașa (Kata László) îi spune da sau nu, învățătorul o îmbrățișează și o ridică în brațe cu aceeași fervoare." Zsigmond Andrea: Sirályok ideje. *A Hét*, 4 decembrie 2003. 9; „Medvedenko, excelent portretizat de Jenő Szabó, care cântă constant la vioară și se pierde în gesturi neputincioase, dar care influențează, totuși, fiecare eveniment, devine personajul principal al spectacolului, pe când ceilalți aproape trec în plan secund, fie pentru că personajele lor nu sunt nuanțate actoricește, fie din cauza regiei nechibzuite." Nánay István: Sokszemközt. *Színház*, 10/2004. 31.

19 „O masă imensă, aranjată, este împinsă încoace și încolo, dar nuanțele relațiilor dintre personaje nu se conturează nici măcar vag." Nánay István: Kisvárda… 14; „La Odorheiu Secuiesc, Sorin Militaru a considerat *Pescărușul* doar materie primă pentru teatrul său de viziune. Textul se folosește de situațiile lui Cehov pentru a asocia imagini care sunt sau sunt considerate eficiente." Nánay István: Sokszemközt… 31.

20 „Apoi, chiar înainte de pauză, barajul se rupe. Personajele, în exuberanța lor emoțională și în amărăciunea lor dureroasă, încep un dans nebunesc, sălbatic și dezlănțuit." Bóta Gábor: op. cit. 30.

21 Criticii reproșează când regiei, când jocului actoricesc faptul că relațiile nu sunt aprofundate. „Pe baza a ceea ce am văzut, am putea ușor critica portretizarea statică și redusă la câte o singură caracteristică a personajelor, dar la fel de bine am putea suspecta că această simplificare este

plev, interpretat de Csaba Ráduly, coboară între spectatori, ținându-se de mână cu Nina, pentru a muri. Regia nu permite nici aici ca tensiunea acumulată în public să se dizolve, ci îl obligă pe acesta să reflecteze.[22] Seria de aserțiuni vizuale ale producției prezintă spectatorului interpretarea potrivit căreia posibilitatea unei întâlniri între om și om nu se creează decât în moarte.[23] Grupul, care tocmai jucase la loto, îi privește pe Nina și Treplev plecând și apoi se întoarce cu fața spre public. Imaginea finală a spectacolului de două ore și jumătate poate fi pusă în paralel cu dansul care încheie prima parte. Comparând cele două imagini, compania de la finalul spectacolului diferă mai ales prin faptul că nu mai vedem un grup care dansează, ci mai degrabă figuri însingurate, distante și reci.[24]

Jocul actoricesc

Personajele din spectacol sunt singuratice. În întunericul scenei de deschidere, figurile lor abia conturate rătăcesc în nevoia și neputința de a se întâlni. După acest început, personajele își descarcă agitația permanentă unul asupra celuilalt, manifestându-se într-un sistem amplificat de gesturi actoricești. Acest lucru este evident mai ales în relația extremă[25] dintre Mașa, interpretată de Kata László, care bea în mod

intenționată. Actorii nu încearcă să portretizeze personaje complexe, ci să prezinte în formă durabilă, să personifice câte un tip de comportament, câte o stare sau emoție în spectacol. [...] Aceste personaje nici măcar nu par a fi oameni vii, ele sunt abstracte, desprinse de situațiile concrete care se schimbă de la minut la minut. [...] Spectacolul lui Militaru nu pare să simtă nevoia de a aprofunda situațiile în mod deosebit." Zsigmond Andrea: op. cit. 9. „Dar apoi, în partea a doua, jocul actoricesc devine mai puternic. Mulți dintre actori au lacrimi în ochi, care uneori chiar le curg pe față, murdărindu-le machiajul, ceea ce ar putea fi considerat și amatorism, entuziasm de amator. Dar acest entuziasm este atât de improbabil de exuberant, atât de autentic, încât se revarsă în calitate, în ciuda deficiențelor actoricești, datorită concepției regizorale bine gândite." Bóta Gábor: op. cit. 30.

22 „Premiera teatrului local m-a provocat la reflecție, mai ales datorită regiei originale." (K.D.): Együttjátszás. *Udvarhelyi Híradó*, 28 octombrie 2003. 4.

23 „Deși traversează ținându-se de mână puntea care trece prin auditoriu, drumurile lor se despart irevocabil, lăsând o singură alternativă: Nina, care nu cu mult timp în urmă o admira cu entuziasm pe Arcadina, care îl adoră sincer pe Trigorin și care tânjește cu o curiozitate avidă spre lumea adulților, alege cu resemnare frântă viața pe care Treplev o respinge irevocabil și iremediabil." Szűcs Katalin Ágnes: Csehov: *Sirály* – Székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház; Örkény István Színház. *Criticai Lapok*, 1/2005. 18.

24 „Poate asta încearcă spectacolul să scoată în evidență: faptul că fiecare dintre personajele sale poate fi văzut ca o astfel de pasăre lipsită de libertate, împușcată, ca un pescăruș mort." Zsigmond Andrea: op. cit. 9.

25 „Mașa (Kata László), omul dezbinat împotriva lui însuși, cu sufletul de coajă de ou, o marionetă cu nervii zdruncinați și întinși până la punctul de rupere la sfârșitul piesei, primește un rol important pe tot parcursul piesei, dar rămâne cumva departe de simpatia spectatorului. Poate din cauză că tot refuză dragostea devotată a învățătorului (Jenő Szabó). Este atât de ostilă față de acest personaj patetic, încât este imposibil să o simpatizezi." Barabás Blanka: op. cit. 4.

deschis (IMAGINEA D), trăiește în lumea ei și nu-și ascunde nebunia,[26] și vulnerabilul Medvedenko (IMAGINEA E), interpretat de Jenő Szabó, care se pune mereu în situații jenante și își exprimă emoțiile cântând la vioară.[27] Toți sunt conștienți de nevoia de a se întâlni, dar nimeni nu poate ieși din propria situație.[28] Chiar dacă personajele se întâlnesc, în centrul întâlnirii lor se află întotdeauna o a treia persoană. Nina (Hajnalka Szalma) leagănă pescărușul împușcat de Treplev (Csaba Ráduly) ca și cum ar fi copilul pe care i-l va naște lui Trigorin. Arkadina, interpretată de Andrea Fincziski, își deschide brațele spre fiul ei (IMAGINEA F), dar Treplev nu ajunge niciodată la ea, cei doi sunt foarte departe unul de celălalt.[29] Pe parcursul spectacolului, actorii interpretează adesea textul pe un ton ridicat, în concordanță cu imaginile de pe scenă.[30] Șamraev, interpretat de Róbert Dunkler, este în mod deschis agresiv cu soția sa, conștient că Polina este vizibil îndrăgostită de chipeșul doctor Dorn. În interpretarea Krisztei Szász, disperarea Polinei este similară cu cea a Mașei, jucată de Kata László; dragostea neîmplinită poate fi descoperită în destinele ambelor femei. Jocul lui Hajnalka Szalma este definit de așteptare. Personajul său – ca și toate celelalte personaje – așteaptă marea întâlnire pe tot parcursul spectacolului.[31] Mai întâi se așteaptă de la Trigorin, interpretat de Ervin Posta, să aducă schimbarea în viața ei, iar apoi, în ultima lor întâlnire, de la Treplev. Trăsătura ei dominantă este curiozitatea. Atitudinea ei mereu curioasă și privirea ei iscoditoare dezvăluie deschiderea și curiozitatea unei fete care percepe lumea prin filtrul purității copilărești.

În cea de-a doua parte a spectacolului, acest caracter infantil dispare din jocul lui Hajnalka Szalma, al cărei personaj se confruntă cu vârsta adultă, fiind înlocuită de un sentiment de resemnare, o pierdere a speranței, plină de temeri și îndoieli.[32]

26 „În spectacolul de la Odorhei, Mașa este o făptură eterică, lirică. Spectacolul face o paralelă interesantă între sufletul ei și destinul lui Medvedenko, profesorul care este și el îndrăgostit fără speranță, și el o figură lirică și mânată de dor." Zsigmond Andrea: op. cit. 9.

27 „Și astfel se naște un fel de spectacol straniu, în care personajul principal devine Medvedenko – luat în sine, bine interpretat de Szabó Jenő – care, cu sau fără motiv, cântă mereu la vioară." Nánay István: Kisvárda... 14. „Faptul că el cântă la instrument în mod repetat și uneori își pune pălăria pe jos, ca un cântăreț de stradă, îl face să pară un clovn trist." Zsigmond Andrea: op. cit. 9.

28 „Eroii săi aleargă de ici-colo, concentrându-și forțele interioare la infinit, dar fără rezultate în lumea exterioară. Este ca și cum totul ar fi un joc al sorții: totul este fragmentar." (K.D.): op. cit. 4.

29 „Cele mai sensibile personaje sunt însă, totuși, Arkadina (Andrea Fincziski) și Kostea (Csaba Ráduly), actrița și fiul ei." Barabás Blanka: op. cit. 4.

30 „În grade diferite, dar aproape toată lumea vorbește pe un ton stilizat și exaltat în spectacol, creând un puternic sentiment de falsitate, de prefăcătorie (autoamăgirea creatoare de iluzii nu este aici doar o caracteristică a lumii artistice), ceea ce dă apoi o semnificație și un accent aparte câte unei propoziții simple și sincere. De exemplu, izbucnirea șoptită a Arkadinei, interpretată de Andrea Fincziski, cu o voce ascuțită și metalică – «Sunt artistă, nu bancher!!» – este fascinant de umană." Szűcs Katalin Ágnes: op. cit. 18.

31 „Personajele sunt în așteptare, deschise spre viitor, dar nu îndrăznesc să se miște/să acționeze până când, în sfârșit, totul se prăbușește în jurul lor." (K.D.): op. cit. 4.

32 „Rolul Ninei este într-adevăr interpretat cu o intuiție și o sensibilitate extraordinare, păcat că partenerii ei direcți nu se ridică la același nivel." Kovács István: Egy római polgár naplója. Határon Túli Magyar Színházak XVI. Fesztiválja, Kisvárda. http://www.hamlet.ro/kritikak.php?cikk=208 Ultima descărcare: 13. 11. 2019; „Nici nu ne-am fi putut-o imagina pe Szalma Hajnalka, care o

În scena finală reușește, în sfârșit, chiar dacă numai pentru câteva clipe, să se întâlnească cu adevărat cu Treplev, în timp ce străbate, ținându-l de mână, pasarela care se întinde spre sala de spectacol.[33] În timpul plimbării lor, se aude o împușcătură de pe o înregistrare, iar doctorul Dorn îi spune lui Trigorin că Treplev s-a sinucis. Instrumentele actoricești,[34] gesturile amplificate, mișcarea și dansul folosite în piesă creează o lume opresivă, care, prin intermediul regiei, conferă o viziune onirică spectacolului. Judecând după interpretarea actoricească, spectacolul creat a fost un eveniment major în viața tinerei companii.[35]

Scenografia și sunetul

Spectacolul are loc pe scena mare, predominant într-un spațiu gol.[36] Locația scenelor este marcată uneori cu scaune, alteori cu o masă simplă, valize sau lumânări.[37] Pasarela care se întinde în sală indică faptul că există o lume dincolo de aceasta, din care vin sau spre care se îndreaptă actorii.[38] În spațiul negru, o rază de lumină

portretizează pe Nina, în alt rol. Acest rol a fost scris pentru ea." Barabás Blanka: Egy érzékeny fiú, aki beszédesen hallgat. Beszélgetés Ráduly Csaba színművésszel. *Udvarhelyi Híradó*, 11 noiembrie 2003. 4.; „După ce câțiva au plecat acasă în pauză, restul spectatorilor i-au sărbătorit cu entuziasm, chiar cu înflăcărare, pe actori, în special pe Hajnalka Szalma, care o interpretează pe Nina și care a fost distinsă cu mai multe premii pentru interpretarea sa." Bóta Gábor: op. cit. 30.

33 „Se pare că stilul de joc și decorul au fost concepute în acord cu îndemnul lui Treplev la «forme noi». Dacă ar fi făcut-o cu mai multă îndrăzneală, stilul redus de joc ar fi devenit mai asumat, iar acum nu ne-am mai întreba nicio clipă dacă așa a fost menit să fie sau e incidental." Zsigmond Andrea: op. cit. 9.

34 „Mi-a fost destul de greu să lucrez cu acest regizor român, deși l-am iubit mult la început. Era atâta grabă, atâta fugă, dar de ce, oare?! […] [N]u am putut să mă sustrag într-o măsură suficientă influenței regizorului asupra mea. Nu este posibil, nu este corect ca cineva să se lase dus atât de departe. Dintr-o dată se pierde modul în care vezi. Lucrurile s-au precipitat și nu mai puteam ține pasul cu ceea ce se întâmpla, nu puteam absorbi totul în lumea mea așa cum voia el, iar apoi accentul era pus pe mine și nu pe munca mea, dar acest lucru cu siguranță se va schimba încet." Barabás Blanka: op. cit. 4.

35 „Nu este un spectacol lipsit de probleme, multe puncte sunt neclare, supra-teatralizate. Cu toate acestea, este o piatră de hotar semnificativă în viața companiei: în sfârșit, a fost creat un spectacol în care tânăra echipă se poate prezenta într-un mod valid și își poate dovedi legitimitatea. Se poate simți munca creativă tenace și consecventă a actorilor, intransigența de a da tot ce au mai bun, chiar cu prețul vieții." Sőregi Melinda: Örömök és apró gondok. Határon Túli Magyar Színházak XVI. Fesztiválja, 1, Tudósítás. http://www.hamlet.ro/kritikak.php?cikk=151 (accesat în: 13.11.2019).

36 „În lipsă de decor, expresia artistică se realizează prin mimică, gesturi, posturi, inflexiuni vocale, accente, șoapte și alte modulații emoționale, precum și prin controlul spațiului dintre personaje." (K.D.): op. cit. 4.

37 „Pentru regizor este mai important ca o masă imensă să fie împinsă înăuntru și afară de actori decât relațiile dintre personaje." Nánay István, Sokszemközt… 31; „În actul al IV-lea, în scena jocului de loto, ceara se scurge de pe masa mare, ca niște aripi albe de pescăruș – referindu-se la lumânările care s-au stins, la vremuri și vieți care au trecut în lumina flăcărilor pâlpâitoare." Szűcs Katalin Ágnes: op. cit. 18.

38 „Regizorul a șters în mod conștient distanța dintre public și spectacol, a eliminat aranjamentul tradițional al scaunelor: publicul a fost forțat să joace împreună cu actorii." (K.D.): op. cit. 4.

albastră strălucește în pasajul din spate în prima parte a spectacolului, apoi devine roșie în cea de-a doua.[39] Nisipul care apare în spațiul gol al spectacolului lui Treplev completează lumea vizuală a scenei.[40] Un element vizual recurent este un fir de trandafir, introdus prin jocul „mă iubește, nu mă iubește" al lui Treplev și care apoi se întoarce ciclic de la Trigorin prin Arkadina la Nina, iar de la ea, prin Dorn, la Polina, până când, la finalul dansului care încheie prima parte, lovind ca o săgeată, să se multiplice în partea din față a scenei.[41] Efecte muzicale puternice sunt prezente pe tot parcursul spectacolului, de cele mai multe ori subliniind situații, creând atmosferă. Motivul muzical principal folosit în spectacol este *Le pas du chat noir* de Anouar Brahem. Din punct de vedere muzical și vizual, scena de dans de la sfârșitul primului act, coregrafiată pe muzica lui Félix Lajkó, devine momentul culminant al spectacolului.[42] Interpretarea la vioară a lui Jenő Szabó se aude de mai multe ori în cadrul spectacolului.[43] Râsul și plânsul repetate ale Mașei plasează peisajul sonor al spectacolului într-un univers aproape suprarealist. În montarea spectacolului, există înregistrări sonore care imită sunetul pescărușilor, dar, pentru spectator, sunetele de pescăruș ale Ninei sunt efecte care îmbogățesc mai puternic dimensiunea sonorității. În spectacol, doar Arkadina își schimbă costumul, ceilalți rămân îmbrăcați la fel. Chiar și rochia Ninei de la sfârșitul piesei este aceeași cu cea cu care a început spectacolul, dar acum este pătată de sângele pescărușului împușcat de

39 „Spațiul negru simplu, cu decor neaccentuat, se potrivește foarte bine cu personajele simplificate la câte o singură caracteristică de bază. În ușa din spate, o lumină colorată puternică este vizibilă pe tot parcursul spectacolului, strălucind albastru, apoi roșu după pauza dintre acte." Zsigmond Andrea: op. cit. 9.

40 „Treplev nu ajustează luminile și perdelele pentru spectacolul său, nu încearcă să creeze «forme noi» pe mică sa scenă, ci caută, poate, noi forme și posibilități de existență umană în contrast cu convențiile sociale. Împrăștiind nisip și aranjându-l în cercuri, pare mai degrabă un băiat care construiește un castel de nisip decât un artist care construiește un teatru. Scena lui Treplev nu este construită, nu se formează în timpul spectacolului, iar acest lucru extinde lipsa de decor a piesei sale inspirate de natură într-un teatru universal, al întregii lumi – în sensul shakespearian: în «spațiul gol», înconjurat de o priveliște de «lac și orizont», propozițiile din «piesa» lui Treplev despre ciclul trist al vieții, fuziunea conștiinței umane cu instinctele, animale și singurătatea cosmică sunt formulate ca întrebări filozofice existențiale." Szűcs Katalin Ágnes: op. cit. 18.

41 „Se învârt încins și frenetic, dar, în același timp, figurile lor sunt luminate și aranjate într-o compoziție ce pare un tablou." Bóta Gábor: op. cit. 30.

42 „Cehov se caracterizează, de altfel, prin concizie lingvistică, un ton frumos și muzicalitate. Acest lucru a fost apoi întărit de muzica de fundal, ca să nu mai vorbim de insertul muzical Félix Lajkó din finalul primului act. Dar toate acestea nu sunt doar meritul regizorului Sorin Militaru (chiar dacă numai lui trebuie să-i mulțumim pentru folosirea multor elemente vizuale impresionante, în special a procedeelor tipice teatrului românesc), ci și al coregrafului piesei, József Lőrincz." Barabás Blanka: op. cit. 4.

43 „Medvedenko, excelent portretizat de Jenő Szabó, care cântă constant la vioară și se pierde în gesturi neputincioase, dar care influențează, totuși, fiecare eveniment, devine personajul principal al spectacolului." Nánay István: Sokszemközt... 31.

Treplev.[44] Imaginea finală de după moartea lui Treplev este cea a grupului udat de ploaie (IMAGINEA G), privind înainte, în penumbră, fix la spectatori.[45]

Istoria efectelor spectacolului

În 2004, Hajnalka Szalma a primit Premiul pentru debut UNITER pentru interpretarea Ninei, în cadrul celei mai prestigioase gale de premiere din România, iar spectacolul a intrat astfel în centrul atenției presei și a criticilor.[46] Spectacolul a fost în turneu la festivalurile regionale[47] și a câștigat două premii.[48] Succesul producției se dovedește fructuos și pentru cariera regizorală a lui Militaru, care ulterior va regi-

44 „Treplev al lui Csaba Ráduly și Nina lui Hajnalka Szalma amintesc deja prin costumele lor de lumea inocentă a adolescenței din *Deșteptarea primăverii*. […] Când revine, în ultimul act, Zarecinaia poartă aceiași pantofi maro cu șosete albe suflecate, aceeași rochie lungă până la genunchi, în formă de clopot, ca la începutul poveștii (creatoarea costumelor este Melinda Lőrincz), iar Treplev poartă în continuare aceeași cămașă albă cu gulerul ridicat și jacheta care pare că i-a rămas mică – doar că rochia Ninei este acum pătată indelebil de sângele pescărușului împușcat de Treplev." Szűcs Katalin Ágnes: op. cit. 18.

45 „Regia lui Sorin Militaru extinde viziunea înfiorată asupra lumii exprimată în piesa lui Treplev la realitatea lui Kostea, adică lumea personajelor din *Pescărușul* – atât din punct de vedere vizual, cât și al stilului actoricesc." Ibid.

46 „Pentru interpretarea personajului Nina, Hajnalka Szalma nu numai că a primit unul dintre cele mai importante premii profesionale românești, dar a obținut și un premiu la festivalul de la Kisvárda." (MTI): Vásott kölykök Székelyudvarhelyről. *Népszava*, 25 octombrie 2004. 6. „Ce înseamnă acest premiu și cum va influența viitorul? Acum imaginați-vă că nimeni nu auzise de mine; trei persoane din țară au fost nominalizate pentru acest premiu și eu am câștigat. De fapt, nici nu am conștientizat încă ceea ce s-a întâmplat. Toți sunt interesați de mine, simt asta, sunt interesați de teatrul nostru, de Odorhei și de ceea ce jucăm." Barabás Blanka: Akire most mindenki kíváncsi. Interjú Szalma Hajnalkával. *Udvarhelyi Híradó*, 9 aprilie 2004. 6.

47 „În programul festivalului a fost inclus și un spectacol al Teatrului «Tomcsa Sándor» din Odorheiu Secuiesc, *Pescărușul*. Una dintre protagoniste, Hajnalka Szalma, care o joacă pe Nina, a fost distinsă anul acesta cu premiul UNITER." Hegyi Réka, A közönség fesztiválja, Interetnikai Színházi Fesztivál, második felvonás, Temesvár. *A Hét*, 27 mai 2004. 12; „În zilele de 26 și 27 octombrie, Teatrul «Tomcsa Sándor» din Odorheiu Secuiesc continuă seria spectacolelor teatrelor maghiare din afara Ungariei [în cadrul festivalului „Vendégségben Budpesten" organizat de Teatrul Thalia din Budapesta]. […] *Pescărușul* celebru al lui Sorin Militaru va putea fi vizionat miercuri." (MTI): op. cit. 6; „Seara, Teatrul «Tomcsa Sándor» din Odorheiu Secuiesc prezintă *Pescărușul* de Cehov." Koren Zsolt: Határon túli színházak Kisvárdán. *Népszava*, 17 iunie 2004. 6.

48 Dintre șapte producții românești și două maghiare, spectacolul a obținut premiul împărțit pentru cea mai bună regie la cel de-al XI-lea Festival Internațional de Teatru Vizual de la Târgu Mureș, iar la Kisvárda, la cel de-al XVI-lea Festival al Teatrelor Maghiare din afara Ungariei, Hajnalka Szalma a fost distinsă cu Premiul Teplánszky pentru debut. „Producția a și câștigat premiul pentru cea mai bună regie la al XI-lea Festival Internațional de Teatru Vizual." Bóta Gábor: op. cit. 30. „Premiul Teplánszky pentru debut a fost acordat lui Hajnalka Szalma din Odorheiu Secuiesc, care a interpretat rolul Ninei din *Pescărușul*." K. Zs.: Kisvárdai díjeső. *Népszava*, 28 iunie 2004. 6. „Premiul Teplánszky, oferit celui mai promițător talent tânăr, i-a fost acordat lui Hajnalka Szalma pentru spectacolul *Pescărușul* al Teatrului «Tomcsa Sándor» din Odorheiu Secuiesc." Metz Katalin: Játéköröm és táncos barangolás. Véget ért a Határon túli magyar színházak fesztiválja. *Magyar Nemzet*, 28 iunie 2004. 15.

za frecvent la companii maghiare.[49] În 2007 revine la Teatrul „Tomcsa Sándor" din Odorheiu Secuiesc pentru a pune în scenă *Electra* lui Euripide.[50] În 2013 produce un *remake* al spectacolului său *Pescărușul* cu Compania „Harag György" a Teatrului de Nord Satu Mare.[51] În multe privințe, punerea în scenă a regizorului folosește ca model *Pescărușul* de la Odorheiu Secuiesc. Deși teatrul din Satu Mare nu menționează pe afiș compozitorul sau editorul muzical, muzica scenei de deschidere este *Le Pas du Chat Noir* de Anouar Brahem, din spectacolul de la Odorhei. În mod similar, Nina din producția de la Satu Mare poartă o burtă falsă în timpul scenei de teatru în teatru și apoi își scrie textul monologului pe ea însăși cu un stilou, la fel cum primul act al spectacolului se încheie cu o scenă de dans comun, coregrafiată pe muzica lui Lajkó Félix.[52] *Pescărușul* Companiei „Harag György" se încheie, de asemenea, cu Treplev și Nina mergând spre public, ținându-se de mână.[53] După montarea lui Militaru la Odorheiu Secuiesc, micul teatru orășenesc a devenit o instituție publică autonomă,[54] iar spectacolul *Pescărușul* a convins publicul local să accepte compania.[55] În 2022, în compania Teatrului „Tomcsa Sándor" din Odorheiu Secuiesc mai lucrau

49 „Sorin Militaru s-a împrietenit foarte mult cu teatrul maghiar în ultimii ani. În prezent director artistic al Teatrului din Constanța, a regizat la Odorheiu Secuiesc, Gheorgheni, Târgu Mureș, dar și la Szolnok și Kecskemét. Cea mai remarcabilă regie a sa a fost cea a *Pescărușul*ui din Odorheiu Secuiesc." Bodó A. Ottó: *A rendszerváltás utáni erdélyi magyar színház.* Teză de doctorat. Budapesta, Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică, 2011. 67. http://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/bodoa_otto_dolgozat.pdf (accesat în: 23.04.2022).

50 Este interesant că din nou a fost nevoie de un regizor român pentru ca teatrul maghiar din micul oraș să fie nominalizat, pentru a doua oară, la un premiu UNITER. De data aceasta Orsolya Jakab, care a interpretat-o pe Electra, a fost nominalizată la Premiul UNITER pentru debut, la fel ca Hajnalka Szalma, dar nu a câștigat.

51 „În ultimele săptămâni, regizorul de renume internațional Sorin Militaru a pus în scenă prima sa lucrare pentru marea scenă în calitate de colaborator permanent al Companiei «Harag György». El a transformat piesa clasică a lui Cehov, *Pescărușul*, într-o piesă de teatru modernă, cu premiera în 27 noiembrie." anon: Modern, pörgős Csehov-előadást rendezett Sorin Militaru. https://www.szatmar.ro/Modern_porgos_Csehoveloadast_rendezett_Sorin_Militaru/hirek/75635 (accesat în: 20.12.2023).

52 „Celălalt punct culminant al celor două ore și jumătate este scena din finalul primului act, coregrafiată de Attila Bordás, în care actorii prezintă printr-un dans de aproximativ un minut întreaga țesătură a relațiilor lor umane, exprimând prin pașii dansului evoluția acestora." Szabó Lovas Emőke: A Csehov-sztereotípiák esete a kisvárdai fesztivállal, https://dunszt.sk/2016/06/23/csehov-sztereotipiak-esete-kisvardai-fesztivallal/ (accesat în: 20.12.2023).

53 „Zarecinaia și Kostea pleacă împreună pe o pasarelă [...] și se așază împreună în public. Pentru cei rămași, ei (adică și cei din public) sunt morți, iar pentru ei doi (ca și pentru noi, publicul), primii [cei rămași pe scenă] sunt cei care au murit." Ibid.

54 În stagiunea 2003-2004, *Pescărușul* a adus compania în atenția comunității profesionale, astfel încât, în stagiunea următoare, aceasta a devenit entitate juridică separată, prin decizia consiliului local. „Din ianuarie anul acesta, există o situație complet nouă, teatrul a devenit entitate juridică separată." Boros Kinga: op. cit. 8.

55 „Un succes răsunător a fost piesa lui Cehov, *Pescărușul*, în regia lui Sorin Militaru. Spectacolul a avut rezonanță internațională, Hajnalka Szalma, interpreta Nina, câștigând premiul pentru debut la cea de-a XII-a ediție a Galei UNITER. «Atunci am simțit că această cvasi-rezistență din partea orașului a încetat» – spune actorul Róbert Dunkler." Péter Beáta: Húsz év: színházcsinálás Udvarhelyen. *Liget*, 16 noiembrie 2018. 3.

patru actori din *Pescărușul* de acum nouăsprezece ani: Róbert Dunkler, Kata László, Gellért Szűcs-Olcsváry și Andrea P. Fincziski, care a revenit după o pauză de un an, în toamna anului 2019.[56] Deși spectacolul lui Militaru a reușit să consolideze temporar statutul teatrului, din 2007 o parte dintre actori părăsesc compania, iar cei rămași din distribuția *Pescărușului* vor reuși să readucă Teatrul „Tomcsa Sándor" în centrul atenției profesionale, alături de noii membri, abia după aproape două decenii.[57]

56 Artistul invitat Gábor Dehel, care l-a interpretat pe Sorin, s-a stins din viață în 8 septembrie 2014. „Gábor Dehel, scriitor, actor, regizor, s-a stins din viață, în vârstă de șaptezeci și patru de ani." anon: Elhunyt Dehel Gábor 1940-2014. http://www.nemzetiszinhaz.ro/tovabb/article/elhunyt-dehel-gabor-1940-2014.html (accesat în: 20.01.2020). Kriszta Szász, care a interpretat-o pe Polina Andreevna, s-a stins din viață în 15 august 2019. „Onorurile funerare ale Krisztei Boda-Szász vor fi asigurate de Teatrul «Tomcsa Sándor»." anon: Elhunyt Boda-Szász Kriszta, a Tomcsa Sándor Színház Színművésze – Nekrológ. http://www.jatekter.ro/?p=30180 (accesat în: 20.12.2023). Hajnalka Szalma, care a jucat-o pe Nina, s-a transferat de la Odorheiu Secuiesc la Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timișoara în 2007. Un an mai târziu, în 2008, s-a alăturat companiei Teatrului „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe. Eduárd Szabó, interpretul doctorului Dorn, s-a transferat la Teatrul „Figura Stúdió" din Gheorgheni în 2007, unde a jucat până în 2011. În 2008 a lucrat din nou cu Sorin Militaru la piesa *Szandrosz* [Sandros] de Katalin Thuróczy. Până în 2012-2013 a fost membru al Teatrului din Novi Sad. Din 2014 a revenit la Teatrul „Figura Stúdió" din Gheorgheni, iar din 2014 a fost invitat la Compania „Szigligeti" din Oradea și a devenit membru al acesteia în 2015. Jenő Szabó, care a interpretat rolul lui Medvedenko, a părăsit compania în 2008 din cauza unei tragedii de familie și s-a mutat la Cluj. În 2009, Casa de Cultură Vigadó din Târgu Secuiesc l-a angajat pentru un spectacol, iar concomitent și-a finalizat studiile de regie de operă la Academia de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj. Ulterior a colaborat din nou cu Militaru: în 2010, la Teatrul din Novi Sad, mai întâi ca asistent de regie al piesei *Genocid sau ficatul meu e fără rost*, de Werner Schwab, iar în 2015 ca dramaturg al spectacolului *D'ale carnavalului* de Ion Luca Caragiale. În 2014 a regizat *Trubadurul* de Giuseppe Verdi la Opera Maghiară din Cluj-Napoca, iar apoi a ocupat postul de director adjunct al instituției timp de doi ani. A continuat ca regizor la aceeași operă până în 2019, iar din 2020 a devenit actor independent. Csaba Ráduly, care l-a interpretat pe Treplev, a părăsit compania în 2006, apoi a emigrat în Canada. Ervin Posta a părăsit compania Teatrului „Tomcsa Sándor" din Odorheiu Secuiesc în 2011, și odată cu ea și cariera de actor.

57 „Producția Beckett *Rövidek | Scurte | Shorts* a Teatrului „Tomcsa Sándor" câștigat premiul pentru cel mai bun spectacol de teatru TV/teleplay la cea de-a XXIX-a ediție a Galei UNITER. «Suntem foarte bucuroși că, după spectacolul nostru *Orașul nostru*, care a fost nominalizat la două premii anul trecut, încă o producție a Teatrului „Tomcsa Sándor" a fost premiată anul acesta, ceea ce reprezintă un feedback important pentru noi. În cuvintele Rékăi Dálnoky, directoarea artistică a teatrului nostru, rostite cu prilejul înmânării premiului: premiile ne ajută să cutezăm să visăm măreț și cu îndrăzneală» – scrie în comunicatul teatrului." anon: Uniter–díjat kapott a Tomcsa Sándor Színház. https://www.jatekter.ro/?p=36731 (accesat în: 20.12.2023); „Pentru al treilea an consecutiv, Teatrul «Tomcsa Sándor» a fost inclus pe lista celui mai prestigios premiu profesional din țară, anul acesta fiind nominalizat chiar cu două spectacole. Spectacolul *Hoții*, după piesa lui Friedrich Schiller, pus în scenă de Réka Dunkler și Florin Vidamski, a fost nominalizat la categoriile cel mai bun spectacol (r. Florin Vidamski) și cea mai bună scenografie (Matej Sýkora) la cea de-a XXX-a ediție a Galei UNITER, de juriul format din criticii de teatru Alina Epîngeac, Doina Papp și Maria Zărnescu. De asemenea, Réka Oláh și Fanny Nagy au fost nominalizate la categoria debut pentru designul vizual al spectacolului de teatru-vitrină *Pe perioadă nedeterminată* (r. Vladimir Anton). «Este o mare bucurie și un feedback important pentru noi că, după ce anul trecut producția noastră Beckett, *Scurte,* a câștigat premiul pentru cel mai bun spectacol de teatru TV/teleplay, anul acesta două producții ale Teatrului „Tomcsa Sándor" au fost din nou nominalizate.»" Három kategóriában jelölte az Uniter a Tomcsa Sándor Színház előadásait. https://www.jatekter.ro/?p=38689 (accesat în: 20.12.2023).



IMAGINEA A: Jenő Szabó (Medvedenko), Kata László (Mașa), Róbert Dunkler (Șamraev), Kriszta Szász (Polina Andreevna), Andrea Finczicki (Arkadina), Ervin Posta (Trigorin), Szalma Hajnalka (Nina), Ráduly Csaba (Treplev). Fotografie: Attila Balázs (2003). Sursa: arhiva Teatrului „Tomcsa Sándor".



IMAGINEA B:
Hajnalka Szalma (Nina).
Fotografie: Attila Balázs (2003).
Sursa: arhiva Teatrului „Tomcsa Sándor".



IMAGINEA C: scenă de masă. Fotografie: Attila Balázs (2003). Sursa: arhiva Teatrului „Tomcsa Sándor”.



IMAGINEA D:
Kata László (Mașa), Ervin Posta (Trigorin).
Fotografie: Attila Balázs (2003).
Sursa: arhiva Teatrului „Tomcsa Sándor”.



IMAGINEA E: Jenő Szabó (Medvedenko). Fotografie: Attila Balázs (2003).
Sursa: arhiva Teatrului „Tomcsa Sándor”.



IMAGINEA F: Csaba Ráduly (Treplev), Andrea Finczisk (Arkadina). Fotografie: Attila Balázs (2003). Sursa: arhiva Teatrului „Tomcsa Sándor”.



IMAGINEA G: Róbert Dunkler (Șamraev), Andrea Fincziski (Arkadina), Kriszta Szász (Polina Andreevna), Ervin Posta (Trigorin). Fotografie: Attila Balázs (2003). Sursa: arhiva Teatrului „Tomcsa Sándor”.

IMAGINILE VULNERABILITĂȚII

Mihai Măniuțiu: *Woyzeck*, 2005

▪

NÓRA BALÁZS

Trupa clujeană lucrează în mod regulat cu regizori români, în rândul cărora Vlad Mugur și Silviu Purcărete sunt urmați de Mihai Măniuțiu. Deoarece Woyzeck *al lui Büchner are o tradiție de interpretare foarte limitată în teatrul maghiar din România, lumea irațională oferită de spectacol și dramaturgia experienței senzoriale și viscerale au reușit să găsească un limbaj de secol XXI chiar și pentru viziunea romantismului. Marie este singura femeie de pe scenă, iar în spectacol apar doar soldați, astfel încât imaginea vulnerabilității și a opresiunii este cea care oferă suprafața interpretativă primară. Această formulare vizuală dă o culoare aparte interpretării actoricești maghiare, bazate pe dramaturgia textului.*

Titlu: Woyzeck. *Data premierei:* 2 aprilie 2005. *Locul premierei:* Teatrul Maghiar de Stat Cluj. *Regizor*: Mihai Măniuțiu. *Autor:* Georg Büchner. *Traducător:* Thurzó Gábor. *Dramaturgie:* Kelemen Kinga. *Scenografie:* Mc. Ranin (Mihai Constantin Ranin). *Costume:* Valentin Codoiu. *Coregrafie:* Vava Ștefănescu. *Imagine:* Mihai Bucșa, Claudiu Moisescu. *Companie:* Teatrul Maghiar de Stat Cluj. *Distribuție:* Bogdán Zsolt (Woyzeck), Kézdi Imola (Marie), Bács Miklós (Căpitanul), Bíró József (Doctorul), Hatházi András (Tambur-majorul, Nebunul), Salat Lehel (Sublocotenentul), Dimény Áron (Andres), Orbán Attila (Proprietarul barăcii), Sinkó Ferenc (Vestitorul), Molnár Levente (Soldat), Laczkó Vass Róbert (Soldat), Galló Ernő (Soldat), Buzási András (Soldat), Fogarasi Alpár (Soldat).

Contextul cultural teatral

Începutul anilor 2000 este una dintre perioadele de vârf ale succesului profesional al teatrului clujean, condus de Gábor Tompa, a cărui politică de repertoriu s-a bazat puternic pe estetica regizorilor români. Trupa este considerată de profesioniștii români una dintre cele mai bune din țară, iar disciplina și talentul actorilor săi reprezintă o garanție pentru realizarea unor spectacole de mare format.[1] Prima ediție a Zilelor „Harag György", eveniment precursor al Festivalului Internațional de Teatru Interferențe, are loc în 2000, iar cea de-a doua în 2005. În același an Gábor Tompa este ales membru al Uniunii Europene de Teatru, iar spectacolul *Cumnata lui Pantagruel*, a cărui premieră a avut loc în 2003, pleacă în turnee internaționale.[2]

Așadar compania clujeană lucrează cu regularitate cu regizori români, după Vlad Mugur și Silviu Purcărete, cu Mihai Măniuțiu, care regizează în 2003 *Tragica istorie a doctorului Faustus* și revine doi ani mai târziu pentru a pune în scenă *Woyzeck*.[3]

Anterior, pe scenele maghiare din România *Woyzeck* de Büchner mai fusese montat o singură dată, în 1980, în regia lui Gábor Tompa, la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe, ca spectacol de examen (și în premieră absolută în limba maghiară din România).[4] În tot acest timp, atât înainte, cât și după schimbarea de regim, textele lui Büchner au fost populare în teatrele de limbă română, iar Tompa însuși a pus din nou în scenă drama în 1995, la Teatrul Bulandra din București.[5]

1 „Trupa Teatrului Maghiar din Cluj este cunoscută ca fiind formată din talente, din personalități, poate cea mai omogenă ca nivel valoric din țară. [...] Despre actorii trupei, Vlad Mugur spunea că sunt singurii de care poți fi sigur că, și la a 50-a reprezentație, vor păstra spectacolul intact, în forma de la premieră. Cei care frecventează teatrul știu că înseamnă: nici o concesie succesului facil." Florica Ichim: Premii și premiere. Mihai Măniuțiu de la „Electra" la „Woyzeck". *România liberă*, 8 aprilie 2005.

2 Vezi analiza lui Anikó Varga: *Lecția de anatomie existențială,* în acest volum.

3 Pentru Măniuțiu, colaborarea de succes cu trupa clujeană deschide calea spre teatrele maghiare din Transilvania. În 2005, la doi ani după succesul lui *Faustus*, regizează *Medeea* la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe, cu Zsuzsanna Bicskei în rolul principal. Kinga Boros analizează producțiile lui Măniuțiu realizate pe scenele maghiare din România: „*Faustus*, prin faptul că spune că iadul este înăuntru, îl implică pe spectator pentru că face ca tot ce se referă la Faustus să se refere la acesta. În *Medeea* este imposibil să nu te identifici cu personajul principal al acestei povești despre suferință, ea fiind singura ființă vulnerabilă pe scenă, un caracter adevărat printre nulități. Iar în *Woyzeck*, unde personajul principal, chiar și în moarte, este obiectul privirii pofticioase a gloatei grosolane, noi, spectatorii, ne identificăm cu aceasta din urmă." Boros Kinga: W-Snuffmovie. *A Hét*, 28 iulie 2005. 8.

4 Vezi analiza Kingăi Boros: *Printre spectatori,* în volumul de față.

5 *Woyzeck*, regizor: Gábor Tompa, Teatrul Municipal „Lucia Sturdza Bulandra" din București, data premierei: 26 octombrie 1995.

Textul dramatic, dramaturgia

Lectura lui Măniuțiu se concentrează pe relația dintre individ și mediul militarizat, opresiv, și pe relația dintre Woyzeck și Marie. Spectacolul se bazează pe traducerea lui Gábor Thurzó, deci pe secvența de scene Bornscheuer,[6] pe care se bazează și traducerea în română din 1967.[7] Măniuțiu omite o mare parte din textul deja fragmentar, subliniind astfel și mai mult natura fragmentară a poveștii[8] și subordonând logica intrigii propriei sale viziuni.[9] Scena de deschidere a spectacolului este scena bărbieritului, la care participă Căpitanul și Woyzeck, pe care o prezintă într-o interpretare aparte, ca pe un fel de experiment de tortură, straniu, dar banal în lumea spectacolului: Woyzeck este supus unui control de rutină de către Căpitan și Doctor împreună (IMAGINEA A).

Această versiune omite majoritatea personajelor secundare: nu există femei și civili, nu există Bunica, Margreth, copii și calfe, ci toate personajele fac parte din armată. Marie rămâne singurul civil și, de asemenea, singura femeie de pe scenă, ceea ce subliniază și mai mult vulnerabilitatea ei la opresiunea masculină.

O altă inovație a lui Măniuțiu este contopirea personajului Nebunului cu cel al Tambur-majorului, juxtapunând astfel cele două fețe, cea a puterii violente și cea a nebunului inocent și slab din sat. În această versiune, Nebunul primește textele mai multor personaje minore omise (de exemplu, povestea bunicii) și devine un fel de maestru al jocului, un observator extern al evenimentelor.[10] El îi vinde cuțitul lui Woyzeck și el este cel care sfârșește prin a-l înjunghia pe Woyzeck cu același cuțit (IMAGINEA B). În acest punct, interpretarea regizorală duce mai departe originala poveste büchneriană.[11]

6 „Piesa poate fi compusă din cele 17 scene din textul principal și cele 7 scene din «complexul crimei».” Halasi Zoltán: Jegyzetek a Woyzeckhez. *Georg Büchner összes művei.* (Traducere de Thurzó Gábor) Budapesta, Osiris Kiadó, 2003. 331.

7 Georg Büchner: *Pagini alese.* (Traducere de Laura Dragomirescu) București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

8 „Regia lui Măniuțiu potențează caracterul fragmentar al dramei. Nu doar pentru că regizorul reduce semnificativ textul, care oricum nu era voluminos, ci și pentru că textul este înlocuit în mare parte de gesturi și secvențe de mișcare.” Urbán Balázs: Nincs menekülés. *Színház*, 8/2005. 21.

9 „Ca o caracteristică generală, Măniuțiu taie cu regularitate textul dramelor la minim, păstrând doar firul (considerat de el) principal al intrigii, și își construiește spectacolele de-a lungul acestuia. Protagoniștii sunt înconjurați de ceilalți ca de un fel de gloată, iar spectacolele sale explorează relația individului cu grupul și, mai ales, relația individului cu sine însuși.” Bodó A. Ottó: *A rendszerváltás utáni erdélyi magyar színház.* Teză de doctorat. Budapesta, Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică, 2011. 63. http://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/bodoa_otto_dolgozat.pdf (accesat în: 20.12.2023).

10 „O schimbare dramaturgică interesantă este fuziunea dintre Nebun și Tambur-major: personajul dublu, interpretat cu sensibilitate de András Hatházi, este catalizatorul evenimentelor pe tot parcursul spectacolului.” Jászay Tamás: A töredék teljessége. *Criticai Lapok*, 7-8/2005. 28.

11 „Nebunul îi dă lui Marie cele două parale, pe care ea și le pune pe ochi, așa cum se obișnuiește pentru morți, apoi îl înjunghie pe Woyzeck, reunind în acest moment inocența cu violența.” Boros Kinga: op. cit. 8.

Spectacolul se încheie cu o crimă (aici dublă), după care Andres preia el însuși rolul de victimă a lui Woyzeck: el adoptă exercițiile repetitive pe care le-a văzut la Woyzeck la începutul spectacolului. Imaginea finală subliniază, de asemenea, faptul că opresiunea este eternă și că își va găsi întotdeauna următoarea victimă.

Regia

Măniuțiu nu este interesat nici în acest caz de punerea în scenă a dramei într-o manieră fidelă din punct de vedere textual sau istoric și nu pune prea mult accent nici pe actualizarea poveștii: *Woyzeck* este plasat într-un timp din afara istoriei, în care personajele sunt locuitorii unei tabere militare utopice, trăind într-un sistem militar ori ca asupritori, ori ca asupriți.[12] Regizorul se concentrează asupra iubirii și a fragilității expuse agresiunii, încercând să exploreze impactul lipsei totale de empatie asupra valorilor umane universale, așa cum este descris în materialul de prezentare a producției.[13]

Spectacolul funcționează în primul rând în plan irațional,[14] este mai degrabă o experiență senzorială, viscerală, care poate provoca reacții extreme din partea publicului.[15]

12 „Spectacolele lui Mihai Măniuțiu sunt foarte actuale, contemporane în abordarea, problematizarea și forma lor. Dar această actualitate nu înseamnă prezentarea unor aspecte sociopolitice. Teatrul lui Măniuțiu este puternic filozofic, apelând atât la receptarea intelectuală, cât și la cea senzorială; în spectacolele sale, regizorul concepe povestea și problema care îl interesează ca fiind universale." Bodó A. Ottó: op. cit. 61.

13 „«Woyzeck» e un spectacol pentru aceia dintre noi care își simt în mod acut fragilitatea în fața lumii, a destinului și a semenilor, dar care știu, în același timp, că tocmai această fragilitate poate fi calea de acces spre o trăire mai autentică și mai intensă a vieții, fie și cu prețul suferinței și al durerii… «Woyzeck» e o sonată pentru iubire, într-o lume a (ne)iubirii, o lume lipsită de fragilitate, în care existența omului a devenit deșertică, minerală. Iubirea, asemeni tuturor marilor valori existențiale care ne fac mai umani, mai vii este, fatalmente, fragilă, deoarece, aidoma lor, este de neînlocuit." Mihai Măniuțiu. Sursa: https://www.huntheater.ro/ro/spectacol/10/woyzeck/ (accesat în: 20.12.2023).

14 „În concluzie: este dificil pentru spectatorul care nu are nicio idee despre ce se întâmplă, pentru că nu prea are de ales decât să cadă în stratul cel mai intens al spectacolului, format din imagini, mișcare și muzică, deși, evident, discursul l-ar ajuta cel mai mult să se orienteze. Dar nu se vorbește aproape deloc." Csáki Judit: „Hát élet ez?". *Magyar Narancs*, 15 iunie 2006. 32. „Mănuțiu nu are obiceiul să povestească minuțios. […] Fie pornește de la premisa că publicul său are o cunoaștere aprofundată a operelor clasice de bază, fie nu consideră povestea o parte esențială a efectului teatral. […] De data aceasta, piesa oricum deja fragmentată este fragmentată și mai mult." Zappe László: Öncélú szadizmus. *Népszabadság*, 6 februarie 2006. 12.

15 „În regia lui Mihai Măniuțiu, spectacolul, care mizează în egală măsură pe efecte vizuale și acustice, invită la o identificare emoțional-senzorială cât mai deplină cu tablourile prezentate, incluzând și permițând chiar și respingerea instinctivă a acestor imagini și secvențe de imagini, în loc să prezinte servil numărul mic de evenimente scenice, în mare parte stilizate, conținute în dramă. Pentru că spectacolul este o experiență senzorială care dictează un tempo tensionat atât pentru spectator, cât și pentru actor, și nu doar o a mia adaptare: ceea ce este oferit urechii

Două dintre cele mai accentuate componente ale spectacolului, corporalitatea și utilizarea instrumentelor mediatice, contribuie la realizarea acestui efect. Acțiunile și mișcările scenice urmează toate o coregrafie compusă cu precizie, iar gesturile și mișcările caracteristice, adesea repetitive, joacă un rol important în caracterizarea personajelor. Printre acestea se numără exercițiile militare compulsive ale lui Woyzeck, care sunt în cele din urmă adoptate de Andres, demonstrația de gimnastică prin care se prezintă Marie sau pașii stilizați de paradă ai Căpitanului și ai soldaților. Mișcarea devine parte a expresiei actorilor, o completare de rang egal cu textul, care a fost simplificat la minimum. Scenele (de masă) fără text sunt frecvente (IMAGINEA C), nu atât pentru a face să avanseze povestea, ci mai degrabă pentru a înfățișa câte o stare de spirit sau câte o experiență de viață.[16]

Sala de spectacol, construită pe scena mare, aduce publicul într-o proximitate aproape tactilă cu evenimentele: soldații care aleargă înainte și înapoi cu Woyzeck pe toată lungimea scenei abia se opresc în fața primului rând, expresiile extatice și de suferință ale lui Woyzeck sau ale Marie sunt proiectate pe ecran ca fundal, volumul țambalelor și al tobelor din parada militară, împușcăturile sunt toate mijloace folosite în spectacol pentru a crea un efect irațional.

Jocul actoricesc

În interpretarea lui Zsolt Bogdán, Woyzeck reprezintă puritatea radiantă și naivitatea în fața puterii opresive, devenind criminal parcă împotriva voinței sale, sau din lipsa voinței proprii, sub presiunea influențelor exterioare.[17] Postura aplecată, mișcările constante și forțate ale mâinilor, privirea clară și mirată, discursul adesea bolborosit sunt în contrast puternic cu manifestările intense și violente ale celorlalți soldați (IMAGINEA D).

Marie a Imolei Kézdi are mai mult spirit ludic și un instinct de supraviețuire mai puternic decât Woyzeck, ea încearcă să se revolte împotriva circumstanțelor în care trăiește. Ca gest de revoltă față de neputința și pasivitatea lui Woyzeck, se dăruieș-

și ochiului este activat la un nivel mai profund, afectându-l visceral pe receptorul piesei." Jászay Tamás: op. cit. 26.

16 „Atunci când convertește cuvântul-replică din textul dramatic în gest, în mișcare ritmată devenită coregrafie, Măniuțiu, de fapt, construiește/vizualizează pe scenă un discurs, rezultat al relațiilor pe care textul de la care pleacă înscenarea le provoacă în imaginarul artistului." Crenguța Manea: Simple note… *Teatrul azi*, 6-7-8/2005. 93.

17 „În rolul lui Woyzeck, Zsolt Bogdán pune accentul, cu o sugestivitate excepțională, nu pe portretizarea creaturii deplorabile, ci pe cea a omului suferind, care se agață de credința naivă, se încrede în miracole, privind cu ochii larg deschiși și încrezător în lume. Actorul construiește cu mare precizie procesul abia perceptibil prin care această încredere este secătuită, modul în care pierde totul și pe toți cei de care încearcă să se agațe și cum, laolaltă cu credința, își încheie socotelile și cu lumea. Poate cel mai impresionant aspect este naturalețea interpretării: întrucât Woyzeck nu procesează lumea în mod intelectual, răspunsurile și reflexiile sale sunt instinctive, viscerale." Urbán Balázs: op. cit. 23.

te activului (și agresivului) Tambur-major, dar este conștientă și că trădarea va avea consecințe fatale.[18] Marie a lui Kézdi folosește jocul și uimirea infantilă ca evadare din deznădejde. În scena bâlciului se lasă sedusă din curiozitate, iar printre soldații aprinși și înfometați sexual călărește căluțul balansoar (IMAGINEA E). Mai târziu, se aruncă în brațele Tambur-majorului, masculul alfa cu mască de gorilă, într-un gest de revoltă, în mod conștient. Tambur-majorul (András Hatházi) este opusul lui Woyzeck din toate punctele de vedere: mersul său țanțoș, gesturile sale largi, superioritatea sa violentă îl fac atrăgător pentru Marie, iar costumul de gorilă pe care îl folosește pentru a o seduce și gesturile corespunzătoare îi fac și mai evidentă forța sălbatică. În scena de sex, costumul i se transferă lui Marie, care devine și ea parte a poftei animalice primitive, pe care nu a mai experimentat-o până atunci. În interpretarea Nebunului, András Hatházi lucrează și el cu trăsături exterioare puternice, folosind câteva gesturi tipice (clipitul, mâinile strâmbe, mersul șchiopătat, vorbirea lentă, întreruptă) pentru a construi din „exterior" personajul, care, deși aparent simplu la minte, îl tratează pe Woyzeck cu aceeași cruzime ca și ceilalți, aflați la putere. Personajele secundare lucrează, de asemenea, cu stări intense (și clar lizibile). Căpitanul comunică doar prin țipete, ieșindu-și din fire, Doctorul gesticulează nebunește și râde isteric, Tambur-majorul mărșăluiește cu pași apăsați, soldații exacerbează starea cerută de scenă (teroare, dorință sexuală, plăcere, beție etc.).

În spectacolul lui Măniuțiu, Woyzeck nu este un nebun, ci un om aflat la mila puterii militare, transformat în criminal de sistemul represiv. Potrivit regizorului, „Woyzeck nu face decât să vadă și să trăiască lucrurile diferit de cei din jurul său. Avem, de pildă, relația sa cu Dumnezeu, un Dumnezeu pe care nu-l înțelege clar, dar căruia îi simte și îi percepe prezența; și apoi dragostea obsesivă, morbidă, pentru Marie, în care mă interesează mai ales maleficul, stârnit de o pasiune reală, mare, insuportabil de nesfârșită".[19] Astfel, povestea sfârșește inevitabil în tragedie, cu atât mai macabră cu cât este vorba despre un eveniment de tip mediatic: moartea lui Marie și apoi înjunghierea lui Woyzeck de către Nebun sunt urmărite în timp real pe ecran de întreaga unitate militară, ca un meci de fotbal.

Această concluzie subliniază din nou faptul că spectacolul este, încă din primul minut, un imens experiment uman, la care spectatorii (împreună cu opresorii) sunt martori. Jocul actoricesc schimbă brusc registrul după crima finală: replicile Doctorului și ale Căpitanului adresate publicului („o crimă bună, o crimă adevărată, o crimă frumoasă, nici nu se putea una mai frumoasă, n-am mai avut de mult una ca ea")[20] par aproape civilizate după grotescul scenelor precedente. Această compli-

18 „Prin afișarea emoțiilor extreme, provocate de agresiunea suferită, frică, neputință, dorință și poftă, actrița adâncește paradoxul păcătoasei inocente și prezintă figura lui Marie într-un mod multistratificat și complex pe care nu l-am mai văzut până acum." Ibid.

19 Mihai Măniuțiu. Sursa: pagina în limba maghiară a spectacolului, https://www.huntheater.ro/eloadas/10/woyzeck/ (accesată în: 20.12.2023).

20 Fragment din scenariul spectacolului. Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.

tate repetată cu publicul poate fi pusă în paralel cu prima apariție a lui Marie (ea observă că publicul o privește și începe să se afișeze într-o manieră frivolă, pe care o va continua mai târziu cu soldații) – ambele gesturi pun publicul în postura de complice pasiv, care, ca și soldații, asistă la desfășurarea tragediei fără să intervină.

Scenografia și sunetul

Spectacolul are loc în spațiul studio construit pe scena mare a teatrului clujean[21] și utilizează elemente de decor minimaliste, ca un semnal: în afară de caprele din lemn gri, folosite pentru a crea diferitele spații, decorul este format din doar câteva mașinării futuriste, pe roți, rar folosite,[22] iar spațiul este închis în spate de un ecran imens.

Lumea militară atemporală este creată prin costume stilizate, asemănătoare uniformelor, compuse din diferite nuanțe de gri, care sugerează în același timp uniformizarea personajelor aflate la mila sistemului și suprimarea individualității lor.[23] Deznădejdea finală și transcendentală a lumii înfățișate este subliniată și mai mult de momentul în care manechinele gigantice de soldați coboară de sus, din direcția salvării sperate în secret.[24] Compoziția peisajului sonor este o completare puternică a mesajului spectacolului, un mijloc de creare a efectului.[25] Afișul nu menționează un compozitor, selecția muzicală aparținând regizorului. Fragmente muzicale clasice sunt amestecate cu interludii expresioniste, de world-music, care subliniază agresivitatea scenelor militare, volumul împinge uneori toleranța publicului la limită, în timp ce cruzimea scenei crimei este contrapunctată de un solo de pian melancolic.[26]

21 Spațiul modern propriu de studio al teatrului va fi inaugurat câțiva ani mai târziu, în 2008; până atunci, spectacolele de studio au fost jucate în spațiul de studio mobil, construit pe scena principală, pe care Teatrul Maghiar de Stat Cluj îl împarte cu Opera Maghiară din Cluj.

22 „Un spațiu aproape gol, structurat de doar câteva obiecte, în principal de capre din lemn. În spate, un ecran de proiecție se înalță alb. Este ca și cum lumea ar fi în același timp vastă și exasperant de îngustă." Urbán Balázs: op. cit. 21.

23 „Alungând orice culoare, ne confruntăm cu inumanitatea opresivă a griului uniform în *Woyzeck* al lui Mihai Măniuțiu. Toate acestea ne conduc la o problemă foarte importantă, care este și conceptul de bază al spectacolului: ce înseamnă să fii o personalitate, un individ?" Musca Szabolcs: Az ólomkatona. *A Hét*, 5 mai 2005. 11.

24 „De unde ar putea veni ajutorul? Poate de sus, din ceruri (citatele biblice care împânzesc textul ar indica această direcție). Dar pe scena lui Măniuțiu nu există viață nici acolo, ci doar trupuri nemișcate, păpuși cu lividitate cadaverică ce coboară în tăcere, pentru a dispărea la fel de neașteptat în înalt..." Jászay Tamás: op. cit. 28.

25 „Măniuțiu are un fler excepțional pentru crearea efectului scenic. [...] Spațiul deja descris, ale cărui perspective Mihai Constantin Ranin reușește să le lărgească și să le îngusteze [...] prin rearanjarea a doar câteva elemente spațiale, joacă un rol deosebit de important în efectul senzorial. Într-un mod asemănător lucrează și creatorul costumelor, Valentin Codoiu, care surprinde esența prin doar câteva nuanțe." Urbán Balázs: op. cit. 22.

26 „Construcția relațiilor complexe dintre lumină și umbră ar merita un studiu special, la fel și muzica de acompaniament, aproape neîncetată și cu efecte puternice, care pare plăcută la început, ca

Istoria efectelor spectacolului

Doctor Faustus și *Woyzeck* au marcat începutul unei colaborări de lungă durată între Mihai Măniuțiu și Teatrul Maghiar de Stat Cluj: regizorul a revenit la teatrul maghiar din Cluj aproape în fiecare an, începând cu 2003. Până în 2020 a montat aici nouă spectacole, inclusiv o altă dramă a lui Büchner, *Moartea lui Danton*, în 2009.[27] *Woyzeck* a câștigat Premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol al anului 2005, Imola Kézdi a fost nominalizată la Premiul pentru cea mai bună actriță în rol principal, iar András Hatházi, la Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar. Spectacolul a fost invitat la Festivalul Național de Teatru din România, la Kisvárda la Festivalului Teatrelor Maghiare din afara Ungariei, la Teatrul Thália din Budapesta și la Festivalul Național de Teatru de la Pécs, unde Zsolt Bogdán a câștigat Premiul juriului pentru cel mai bun actor în rol principal, Imola Kézdi a fost distinsă cu Premiul pentru cea mai bună actriță sub 30 de ani, iar compania a primit Premiul special pentru cea mai bună trupă. Spectacolul s-a aflat în repertoriul teatrului clujean până în 2009.

Criticii subliniază impactul senzorial al spectacolului, pe care unii îl văd ca pe un punct forte, alții ca pe o problemă, o căutare gratuită de efect.[28] Unii critici se întreabă chiar în ce măsură mijloacele uneori exagerate ale spectacolului, care amplifică opresiunea agresivă ca problemă centrală, pot sensibiliza spectatorul față de situația dificilă a celor oprimați.[29] Spectacolul este considerat de alții o îmbinare valoroasă, de mare calibru, între teatrul românesc și cel maghiar.[30] În producția sa

apoi să devină insuportabilă din cauza monotoniei sale, și care nu încetează decât ocazional, în câteva momente de o importanță deosebită." Ibid.

27 „După moartea lui Mugur, Teatrul Maghiar de Stat Cluj găsește regizorul român de mare calibru ale cărui performanțe vor fi decisive pentru companie și, totodată, pentru întregul teatru maghiar din Transilvania, în Mihai Măniuțiu, necunoscut în spațiul lingvistic maghiar și care, spre deosebire de Mugur, nu lucrase până atunci în limba maghiară." Bodó A. Ottó: op. cit. 61.

28 „Spectacolul este o experiență greu de suportat. Durerea receptorului conștient este chinuitoare pe tot parcursul lui. Nu simți un nod în gât, ci un pumnal în suflet. Nu îți dau lacrimile, ci te cuprinde o furie copleșitoare și neputincioasă, care te face părtaș la tragedia eroului, care nu are puterea de a se elibera decât prin stingerea singurei sale surse de lumină." Florica Ichim: op. cit. Contrar opiniei lui Zappe László: „Teatrul lui Măniuțiu este indubitabil de mare calibru, regizorul transformă cu o mână sigură suferința și vulnerabilitatea în estetic. Dar imaginile sale izbitoare sunt mai mult frumoase decât substanțiale." Zappe László: op. cit. 12.

29 „Deși ne simțim copleșiți de tonul și cadențele spectacolului, există obstacole în procesul de a deveni un participant. Căci este o circularitate paradoxală să faci din spectator un participant receptiv tocmai prin mijloace care l-au făcut insensibil." Musca Szabolcs: op. cit. „Fie că suntem «absorbiți», fie că rămânem în afară, povara este uriașă. Dacă luăm în serios ceea ce ni se prezintă, suntem obligați să luăm atitudine, să luăm o decizie morală. Singura reacție posibilă: să pleci, să nu devii complice privind. Dar este împotriva regulilor bunei-cuviințe, mai ales că ne aflăm într-un spațiu de studio. Iată cum buna-cuviință pune bețe în roate eticii." Boros Kinga: op. cit. 8.

30 „[C]ompoziția excepțională creată de Măniuțiu îmbină cele mai avantajoase trăsături ale teatrului maghiar și românesc, având un impact semnificativ." Urbán Balázs: op. cit. 23.

din 2008, de la Universitatea din San Diego, Gábor Tompa a preluat scene întregi din acest spectacol, împreună cu muzica și costumele.[31] Se poate deci constata că regizorii români modelează nu doar limbajul estetic al teatrului maghiar din Cluj, ci aceste producții intră și în rețeaua interpretativă globală.

31 Vezi trailerul spectacolului din San Diego: https://vimeo.com/6012038 (accesat în: 20.12.2023)



IMAGINEA A: Miklós Bács (Căpitanul), József Bíró (Doctorul), Zsolt Bogdán (Woyzeck), Fotografie: Florin Biolan (2005). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA B: Zsolt Bogdán (Woyzeck), András Hatházi (Nebunul). Fotografie: Florin Biolan (2005). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA C: Scenă de masă. Fotografie: Florin Biolan (2005).
Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA D:
Zsolt Bogdán (Woyzeck),
Fotografie: Florin Biolan (2005).
Sursa: Centrul de Documentare al
Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA E: Scenă de grup. Fotografie: Florin Biolan (2005).
Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.

UN SPECTACOL PRIVILEGIAT

Andrei Șerban: *Unchiul Vania. Scene din viața la țară,* 2007

▪

KINGA BOROS, ÉVA PATKÓ

Unchiul Vanea *este un spectacol* best of *al teatrului maghiar din România și, alături de* Cântăreața cheală*, o adevărată „emblemă" a Teatrului Maghiar de Stat Cluj condus de Gábor Tompa. În spectacol, Șerban inversează relația dintre scenă și sală într-un mod neobișnuit pentru publicul clujean, actorii joacă în întreaga sală Art Nouveau, chiar și imensul candelabru devine parte a decorului. Dubla distribuție, neobișnuită pentru acea vreme, are ca rezultat aproape două spectacole distincte, senzație multiplicată pentru spectatorii care în cei cincisprezece ani de la premieră au văzut spectacolul și cu preluările de rol.*

Titlu: Ványa bácsi. Jelenetek a falusi életből. *Data premierei:* 3 octombrie 2007. *Locul premierei:* Teatrul Maghiar de Stat Cluj. *Regizor*: Andrei Șerban. *Autor:* Anton Pavlovici Cehov. *Traducător:* Koros-Fekete Zsuzsánna (după versiunea în limba engleză a lui Paul Schmidt). *Scenografie și costume:* Carmencita Brojboiu. *Asistent de regie:* Keresztes Attila. *Distribuție:* Bíró József (Serebriakov), Kézdi Imola, Györgyjakab Enikő (Elena Andreevna, rol dublat), Pethő Anikó, Péter Hilda (Sonia, rol dublat), Albert Csilla (Sonia, preluare de rol în perioada septembrie 2013 – ianuarie 2015), Kató Emőke, Csutak Réka (Doamna Voinițki, rol dublat), Hatházi András, Viola Gábor (Vania, preluare de rol), Bogdán Zsolt (Astrov), Orbán Attila, Sinkó Ferenc (Telegin, Iefim, rol dublat), Varga Csilla, Albert Csilla (Marina, rol dublat).

Contextul cultural teatral

Teatrul Maghiar de Stat Cluj traversează cea mai de succes și mai promițătoare perioadă a managementului lui Gábor Tompa la începutul anilor 2000 și primește numeroase nominalizări și premii la galele anuale ale Uniunii Teatrale din România (UNITER).[1] Tompa însuși este distins cu Premiul pentru excelență din partea Senatului Uniunii, la doar un an după premierea regizorului emblematic Liviu Ciulei.[2] Chiar și presa din Budapesta urmărește îndeaproape activitatea companiei clujene,[3] în timp ce în presa locală se desfășoară o polemică vehementă în jurul politicii schimbate de repetoriu, dar și al scăderii numărului de spectatori, puse pe seama schimbării.[4] În 2001 se stinge din viață Vlad Mugur, ale cărui cinci producții maghiare de la Cluj au definit limbajul artistic al companiei.[5] În anii următori, Tompa gândește și construiește Teatrul Maghiar de Stat Cluj ca un teatru european de artă, iar prin succesele astfel obținute își consolidează poziția în fruntea celui mai vechi teatru profesionist maghiar, singurul teatru maghiar din România finanțat de Ministerul Culturii.[6] În stagiunea 2003-2004, în premieră printre teatrele maghiare

1 Șaisprezece nominalizări și treisprezece premii între 2001 și 2010. Acest număr este considerabil mai mare decât cele opt nominalizări și trei premii din deceniul precedent, dar este în mod clar o continuare organică a recunoașterii pe care teatrul începuse să o primească atunci. Vezi analiza Kingăi Boros: *Trecerea în neființă*, în volumul de față.

2 https://www.uniter.ro/programe/gala-premiilor-uniter/editii/editia-a-x-a/ (accesat în: 20.12.2023).

3 Revista lunară *Színház* din Budapesta se ocupă de trupa clujeană în 22 de articole între 2001 și 2010.

4 „Miklós Jancsó, actor și scriitor clujean, publică un articol plin de umor în *Szabadság* (1). Cu ironie și autoironie, atinge delicat probleme pe care oamenii de teatru și cei de dinafară apropiați lor le-ar putea cunoaște deja (reducerile de personal, obiceiurile și capriciile actualului director și regizor al teatrului). În plus, pentru ca tăișul textului să nu fie resimțit doar de cei familiarizați cu situația din culise, el se referă și la nemulțumirea publicului față de politica de repertoriu." Hegyi Réka: Nem mélyül a színház-vita, 12 decembrie 2001. https://eletmod.transindex.ro/?cikk=501 (accesat în: 20.12.2023). „Ferenc Csomafáy, fotograf al teatrului timp de mulți ani, a oferit câteva informații alarmante. Atât în 1991, cât și în stagiunea 1999-2000 au avut loc 111 spectacole, dar dacă în urmă cu un deceniu acestea au fost văzute de 37.100 de spectatori, în stagiunea trecută numărul acestora a fost de numai 11.074. Potrivit altei surse, numărul de deținători de abonamente a scăzut de la 4.099 la 471 într-un deceniu. Dacă datele sunt corecte, această scădere a numărului de spectatori poate fi cu greu explicată prin tendințele generale de declin." Nánay István: Hiányoznak a mesterek. Beszélgetés Tompa Gáborral. *Színház*, 2002/2. 17.

5 „Ultimele patru-cinci stagiuni de la Cluj au fost definite de producțiile lui Vlad Mugur." Ibid. 16. Zsolt Bogdán a declarat de mai multe ori că îl consideră pe Vlad Mugur maestrul său, dar și Erzsébet B. Fülöp, András Hatházi, Andrea Spolarics, Rémusz Szikszai vorbesc în interviuri despre semnificația întâlnirii lor cu Mugur și despre impactul pe care aceasta l-a avut asupra evoluției carierei lor. Vezi analiza Kingăi Boros: *Trecerea în neființă,* în volumul de față.

6 Cele mai multe dintre cele nouă teatre publice maghiare de repertoriu din România sunt administrate de municipalități sau județe, doar Teatrul Național din Târgu Mureș, cu două secții, maghiară și română, și Teatrul Maghiar de Stat Cluj fiind subordonate direct ministrului culturii. „Faptul că teatrul este subvenționat direct de Ministerul Culturii, fiind, prin urmare, independent de autoritățile locale, a jucat un rol semnificativ în dezvoltarea imaginii instituției în con-

din România, desființează sistemul de abonamente.[7] După Zilele Memoriale „Harag György” (2000, 2002), mai degrabă numai de relevanță locală, maghiară și română, înființează Festivalul Interferențe (2007), care oferă posibilitatea de a invita spectacole străine și va fi organizat în alternanță cu Festivalul Uniunii Teatrelor Europene. În 2008 Teatrul Maghiar de Stat Cluj devine membru cu drepturi depline al Uniunii Teatrelor Europene. O parte a procesului de deschidere către scena internațională este și prezența regulată la festivalurile din străinătate,[8] la fel ca și numărul din ce în ce mai mare al producțiilor puse în scenă de regizori non-maghiari.[9] Regizorii invitați asigură schimburi interculturale, motivează compania cu noi impulsuri, mențin proaspătă și chiar modernizează viziunea acesteia asupra teatrului și îi dezvoltă stilul de joc. Datorită atractivității profesionale a teatrului său și salariilor mai avantajoase, posibile într-o instituție de rang național, Tompa își construiește în mod constant compania prin selectarea celor mai buni actori maghiari din România.[10] În acest deceniu, este ajutat în definirea profilului teatrului de colaboratorul său permanent, dramaturgul András Visky, de dramaturga Kinga Kelemen, care a fondat și a construit într-o formă modernă departamentul de marketing, ima-

formitate cu viziunea teatrală a lui Tompa: a devenit un teatru artistic de relevanță universală, aflat deasupra situației politice în continuă schimbare și strâns legat de canonul european modern”. Iulia Popovici: Idegen a saját hazájában (traducere de Szántó Judit). *Színház*, 10/2012. 24.

7 „În orașul-comoară, începând din sezonul 2003-2004, nu se mai joacă spectacole exclusiv pentru deținătorii de abonamente, deoarece locurile rezervate pentru aceștia au rămas adesea neocupate la datele anunțate.” Dénes Ida: Színházba! De mikor és hogyan? *Erdélyi Napló*, 9 octombrie 2014. 7.

8 Culminând cu o invitație la programul OFF al Festivalului de la Avignon, în 2009. Reprezentația de la Avignon a spectacolului *Visszaszületés* [Născut pentru niciodată] este însă urmată de un nou scandal de presă în țară, unii autori afirmând că spectacolul a refolosit *Hosszú péntek* [Vinerea lungă], înlocuind piesa bazată pe romanul lui Imre Kertész, *Kaddis a meg nem született gyermekért* [Kadiș pentru copilul nenăscut], cu un text nou și păstrând regia: „întreaga problemă a rescrierii a apărut (mai multe ziare au relatat acest lucru) deoarece contractul teatrului cu editura lui Kertész din Frankfurt a expirat, însă acesta a fost spectacolul invitat la Avignon, așa că, dacă András Visky nu rescria textul, compania nu ar fi putut participa la festivalul de la Avignon. Stând în teatru în 12 octombrie și urmărind bine-cunoscutul *Hosszú péntek* ca *Visszaszületés*, am simțit că acesta nu este un eșec, este o înșelătorie.” Selyem Zsuzsa: Nem kudarc. Rászedés. https://welemeny.transindex.ro/?cikk=10333 (accesat în: 20.12.2023). „Teatrul transcende granițele culturii maghiare și române, participând la numeroase festivaluri internaționale din Asia până în America de Sud. Principala ambiție este universalitatea producțiilor rezultate, ceea ce înseamnă adesea calitatea de festival, în timp ce teatrul este perceput ca pierzând legătura cu comunitatea în care există.” Bodó A. Ottó: *A rendszerváltás utáni erdélyi magyar színház.* Teză de doctorat. Budapesta, Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică, 2011. 73. http://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/bodoa_otto_dolgozat.pdf (accesat în: 20.12.2023).

9 Dintre cele 57 de producții de la Cluj, din perioada 2001-2010, 15 au fost realizate de regizori români și 10 de regizori străini non-maghiari. Dintre cele cinci spectacole care au avut premiera în stagiunea *Unchiului Vanea* (2007-2008), trei au fost realizate de regizori români și două de regizori din străinătate. Pentru repertoriul Teatrul Maghiar de Stat Cluj, vezi: ibid. 72.

10 În anii care au urmat sfârșitului de mileniu, mulți actori tineri care obținuseră primele succese în alte teatre s-au transferat la Cluj, inclusiv Balázs Bodolai, Emőke Kató, Imola Kézdi, Attila Orbán, Hilda Péter, Ervin Szűcs.

gine și PR al teatrului în 2003, și de tânărul regizor Attila Keresztes, care a ocupat postul de director artistic adjunct din 2002. Prezența ultimilor doi tineri colaboratori dă naștere speranței că Tompa își pregătește succesorii, care vor putea să-i continue munca de manager de teatru.[11] Astfel, în 2007, Andrei Șerban vine la una dintre cele mai bune companii de limbă maghiară pentru a realiza prima sa producție în limba maghiară. După o scurtă reîntoarcere în 1990, regizorul, acum apreciat la nivel internațional, revine pe scena teatrală română în stagiunea 2006-2007,[12] prin montări în alte două teatre de renume din afara Bucureștiului.[13] Potrivit lui Tompa, la Cluj trebuie să se descurce cu un buget restrâns:[14] costul total de producție al spectacolului este mai mic de un miliard de lei vechi.[15] Presupusul onorariu al lui Șerban[16] este neobișnuit de mare pentru teatrele din România.[17] Acest aspect al pro-

11 În 2008 Kinga Kelemen părăsește teatrul condus de Tompa și își continuă activitatea teatrală în sfera independentă, ca unul dintre fondatorii GroundFloor Group. În 2009 Attila Keresztes preia funcția de director artistic al Companiei „Harag György" din Satu Mare, iar ulterior, al Companiei „Tompa Miklós" din Târgu Mureș. De atunci, niciunul dintre ei nu a mai lucrat la Teatrul Maghiar de Stat Cluj.

12 Șerban călătorește în SUA în 1969, ca bursier al Fundației Ford, la invitația lui Ellen Stewart, directoarea teatrului La Mama din New York, și în cele din urmă rămâne acolo. Ca emigrant, nu i se permite să regizeze în România până în 1989. Se întoarce după revoluție și este director al Teatrului Național din București timp de trei ani, din 1990. Între 1992 și 2006 este prezent pe scena teatrală românească cu un singur spectacol de operă și câteva ateliere. Cf. Andrei Șerban: *O biografie.* Iași, Polirom, 2006.

13 *Pescărușul* la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu (pe atunci Capitală Europeană a Culturii) și *Purificare* de Sarah Kane la Teatrul Național „Lucian Blaga" din Cluj.

14 Cu toate acestea, o comparație a costurilor de joc prezentate în raportul directorului arată că *Unchiul Vania* este unul dintre cele mai mari proiecte ale teatrului. Vezi: http://www.cultura.ro/sites/default/files/inline-files/RaportFINAL2006-2009-TMSCluj-Napoca-GaborTOMPA.pdf (accesat în: 20.12.2023).

15 „Am avut un buget restrâns, mai puțin de un miliard de lei vechi, dar Șerban a știut să întoarcă acest lucru în avantajul spectacolului, spre teatralitatea pură, iar «sărăcia» spectacolului, unde nu există mari decoruri, a devenit unul dintre atuurile principale ale punerii în scenă." Adam Popescu: Cehov, în pași de tangou. *Evenimentul zilei*, 28 august 2007. https://evz.ro/cehov-in-pasi-de-tangou-457642.html (accesat în: 20.12.2023). Un miliard de ROL, adică 100.000 de RON, echivala cu 30.000 de euro la cursul de schimb din 2007.

16 „La Cluj, onorariul regizorului a fost de 30.000 de euro." Koltai Tamás: A színház-polip. *Élet és irodalom*, 21 decembrie 2007. 23. „Se spune că regizorul nu lucrează ieftin și a acceptat proiectul cu condiția ca banii pentru decoruri să-i fie dați mai bine lui ca onorariu." Koltai Tamás: Ami belefér (évadkörkép). *Jelenkor*, 2008/6. 622.

17 Pentru comparație, în 2019 Mihai Măniuțiu primește 56.400 de lei (11.898 de euro) drepturi de autor de la Teatrul Maghiar de Stat Cluj. Vezi: https://www.teatrulnationalcluj.ro/pagina-84/declaratii-de-avere-si-de-interese/ (accesat în: 20.12.2023); în 2020, Gábor Tompa primește 11.355 de lei (2.350 de euro) drepturi de autor de la Teatrul Maghiar de Stat Cluj, 49.660 de lei (10.281 de euro) de la Teatrul Nottara din București și 37.525 de lei (7.769 de euro) de la Teatrul Național „Lucian Blaga" din Cluj. Vezi: https://www.huntheater.ro/ro/informatii-publice/declaratii-de-avere/ (accesat în: 20.12.2023). Prin urmare, sumele sunt cu mult sub presupusul onorariu al lui Șerban din 2007. Chiar și discursul privind disproporționalitatea onorariilor regizorilor în comparație cu salariile celorlalți participanți la crearea spectacolelor menționează cifre mult mai mici: „În ce privește onorariile primite de regizori, problema, în esență, nu o reprezintă cuantumul acestora (*dar nu, Radu Afrim nu primește 20.000 de euro pe spectacol, ci mult, mult mai puțin...*), chiar

ducției arată că în afara structurii teatrelor publice subvenționate, fără o astfel de infrastructură, sprijin financiar și fundal de comunicare și publicitate în România nu se poate realiza un spectacol de o asemenea anvergură.[18]

Textul dramatic, dramaturgia

Șerban spune că a ales *Unchiul Vania*, o piesă de Cehov jucată foarte rar pe scenele transilvănene, după ce a cunoscut compania.[19] Spectacolul de 3 ore și 15 minute de la Cluj prezintă integral textul cehovian în două acte.[20] Traducerea în limba engleză a lui Paul Schmidt, publicată în 1998, este transcrisă în limba maghiară, cuvânt cu cuvânt, de traducătoarea Zsuzsánna Koros-Fekete, dramaturga de scenă Kinga Kelemen și actori,[21] realizându-se astfel un tip de intervenție lingvistico-traductivă neobișnuită în teatrul maghiar din România din acea vreme. „Prin dubla transpunere, personajele se exprimă crud și pragmatic, în propoziții seci și concise, în acest spectacol al emoțiilor și al stărilor de spirit încinse."[22] Textul spectacolului evită adresările de modă veche, care derutează urechea modernă: în loc de „Bea, frățioare" (traducerea lui Gyula Háy) sau „Bea, dragul meu frate" (Imre Makai), la Cluj, Marina îi spune lui Astrov: „Poftim,

dacă sumele provin din subvenție publică, ci diferența enormă între banii primiți de un regizor și veniturile actorilor (ca și ale scenografilor, coregrafilor și muzicienilor de teatru), diferențele enorme de onorariu între regizorii «consacrați» și cei mai tineri și remunerarea execrabilă a tehnicienilor de scenă." Iulia Popovici: De ce vindem de mai multe ori același spectacol… *Observator cultural*, 27 februarie 2015, supliment. 1. (Sublinierea autoarelor acestui articol.)

18 „[T]eatrele finanțate din banii contribuabililor (teatre municipale sau, în cazul nostru, de stat) […] oferă o libertate de creație imposibilă în cazul teatrelor de proiecte sau al celor alternative. […] [E]ste singurul loc în care poți gândi într-o companie pe termen lung, într-o comunitate de regizori și actori, unde obiectivul nu este succesul rapid și pe termen scurt, unde poți reflecta asupra evenimentelor actuale, a situației politice etc." Patkó Éva: Színház és félelem. *Játéktér*, primăvară 2018. 43.

19 „[C]ând Tompa mi-a propus să vin să lucrez la teatrul maghiar, nu știam ce vreau să regizez. Am venit, am văzut câteva spectacole, am cunoscut compania. Și când am văzut actorii de aici, mi-am spus: acești actori ar fi excelenți în *Unchiul Vania*." Köllő Katalin: Mocsárban vergődve. Beszélgetés Andrei Șerban rendezővel. 3 octombrie 2007. 3. http://www.hamlet.ro/hamlet.ro/cikkekdcc6.html?cikk=176 (accesat în: 20.12.2023).

20 După primul act al piesei urmează o pauză și în spectacol. Celelalte trei acte se joacă fără pauză, dar spațiul de joc se mută de la un act la altul în altă parte a scenei mari, spectatorii trebuie să se întoarcă cu tot cu scaunele lor spre locul în care se joacă, astfel încât împărțirea în acte se realizează clar.

21 „Andrei a lucrat cu traducerea în limba engleză și noi am citit textul în limba maghiară, iar în unele locuri ne-a cerut să traducem literal replicile în limba română, pentru că voia să elimine orice formulare afectată, poetică sau «prea literară»." Bara Katalin: Ez a zsigerileg és intellektuálisan is felkavaró előadás… interjú Albert Csillával. *Márton Áron Gimnázium Évkönyve 2008/2009*. Csíkszereda, Márton Áron Főgimnázium, 2009. 57.

22 Papp Tímea: Helyi és messziről jött hullámok, 2 ianuarie 2008. https://revizoronline.com/hu/cikk/57/interferenciak-fesztival-kolozsvar (accesat în: 20.12.2023).

dragă. Un pic de ceai."[23] Expresiile cu iz literar dispar: „liniștea este departe de mine" (Háy), respectiv „nu cunosc liniștea" (Makai) este înlocuită cu „nu mă odihnesc niciodată", iar ironia devine evidentă: de exemplu, Vania îl numește pe la spate pe Serebriakov, al cărui snobism îl enervează atât de mult, Herr Professor. Expresiile străine sunt cel mai important instrument al umorului lingvistic și sugerează inclusiv disprețul sau furia care domină în relațiile din această dramă. „So what?", îi aruncă Elena Andreevna doctorului, care se plânge că a străbătut în grabă 40 de kilometri (Cehov: treizeci de verste) în plină noapte, ca să-l vadă pe profesorul fals bolnav; „Nu e nimic *dégelasse* în asta, *Maman*. Bea-ți ceaiul liniștită" – își liniștește Vania mama, care se frământă într-o franceză stângace în privința problemelor științifice pe care fiul ei le consideră ridicole.

Utilizarea expresiilor în limbi străine caracterizează personajele, primind astfel o semnificație dramaturgică sporită și creând oportunități suplimentare de interpretare pentru actor: „[Elena lui Imola Kézdi] se exprimă într-o limbă străină atunci când dorește să-și accentueze cuvintele sau să-și deruteze interlocutorul. Vorbește engleza molfăind ușor, fapt ce îi contrazice pretențiile de mondenitate și de superioritate, dar, în efortul de a-i răspunde, nimeni nu observă, fiindcă ceilalți vorbesc engleza și mai prost. […] [Elena lui Enikő Györgyjakab] se plânge în cea mai desăvârșită limbă engleză, cu o pronunție de neegalat, că viața de la țară și silvicultura sunt atât de *monotonous* – și face ca acest cuvânt să sune incredibil de melodios, contrar înțelesului său, încât poate înnebuni orice bărbat."[24] Caracterul Elenei Andreevna poate fi nuanțat chiar și de câte o singură frază din textul multilingv: „Suonare e piangere. Piangere come un'anima dannata" – îi spune Elena Soniei în beția nocturnă din actul al II-lea. (IMAGINEA A) Faptul că reușește să aleagă limba în care amărăciunea ei sună cel mai frumos, aproape de invidiat, într-un moment de sinceritate absolută,[25] o prezintă pe Elena din Cluj ca persoană care pozează mereu chiar și pentru ea însăși și care este interesată mai mult de aparențe decât de orice altceva. Părerea lui Șerban despre personajele cehoviene: sunt pseudointelectuali, care își trăiesc viața „complet detașați de realitate".[26]

Regia

Opera regizorală a lui Andrei Șerban constă în principal în punerea în scenă a clasicilor, dar repertoriul său cuprinde și autori contemporani. Îi place să monteze Cehov: a pus în scenă mai întâi *Livada de vișini* în 1977,[27] apoi a mai regizat-o o dată,[28]

23 Exemplarul sufleurului din *Unchiul Vania*. Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.
24 Boros Kinga: Jelenák, Szonyák. A Ványa bácsi két szereposztásban. *A Hét*, 7 septembrie 2007. Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.
25 Această propoziție este singura rostită în limba italiană în cadrul spectacolului.
26 Köllő Katalin: op. cit.
27 Lincoln Center for Performing Arts, New York, premiera: 17 februarie 1977.
28 Teatrul Național București, premiera: 23 aprilie 1992.

la fel și *Trei surori*, montată de două ori,[29] *Ivanov* o dată[30] și *Pescărușul* de cinci ori.[31] Cea mai remarcabilă piesă din seria Cehov a lui Șerban este *Unchiul Vania*. El a pus în scenă acest text de trei ori: la teatrul La Mama, apoi, după mai bine de 20 de ani, la Cluj, iar doi ani mai târziu la Sankt Petersburg.[32] În anii '80 era cunoscut ca un distrugător de clasici;[33] în 1983 taie *Unchiul Vania* la 100 de minute în La Mama.[34] Relația actor-spectator are o importanță capitală pentru el în acel spectacol, pe care criticii îl consideră însă doar pe jumătate reușit, spunând că rămâne „prins între burlesc și melodramă".[35]

Nivelul profesional de teatru de artă și profesionalismul funcționării Teatrului Maghiar de Stat Cluj reprezintă cadrul perfect pentru regia lui Șerban.[36] Directorul îi dă mână liberă atât în ceea ce privește distribuția,[37] inclusiv distribuția dublă, unică la acea vreme în istoria teatrului maghiar,[38] cât și în ceea ce privește alegerea piesei.[39] El vede rostul reluării în faptul că, „după un timp, îți dai seama că nu ai în-

29 American Repertory Theatre, Boston, premiera: 26 noiembrie 1982, și Teatrul Național, Budapesta, premiera: 24 septembrie 2010.

30 Teatrul Bulandra, București, premiera: 30 ianuarie 2011.

31 Joseph Papp Public Theater/Newman Theater, premiera: 11 noiembrie 1980; Shiki Theater Company, Tokyo, premiera: vara 1980; Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu, premiera: 12 ianuarie 2007; Lenfest Center for The Arts, New York, premiera: 11 noiembrie 2017.

32 Teatrul Alexandrinsky, Sankt Petersburg, premiera: 11 septembrie 2009.

33 „I'm known as the director who destroys the classics." Mel Gussow: Serban, His 'Vanya' and His Career. *The New York Times*, 15 septembrie 1983. 27.

34 Frank Rich: Theater: New Serban 'Uncle Vanya'. *The New York Times*, 6 septembrie 1983. 11.

35 Ibid.

36 Iată ce declară după *Unchiul Vania*: „M-am simțit foarte bine aici. Nu numai pentru că am simțit că aici există o atmosferă de familie, ceea ce cred că este foarte sănătos, iar actorii sunt foarte deschiși și le place să încerce lucruri noi. Mi-a plăcut să fiu aici și pentru că toată lumea, atât personalul administrativ, cât și cel tehnic, dar și secretariatul literar sunt «pe fază», cum se spune, așa că foarte rar găsești o astfel de atmosferă creativă. Am simțit devotamentul față de mine și în teatrele românești, am mai lucrat la Sibiu și aici, la Cluj [la Teatrul Național din Cluj-Napoca], dar am simțit că își concentrau toate eforturile să răspundă așteptărilor mele, pentru că știau cine sunt și de unde vin. Însă am sentimentul că în acele teatre, atunci când nu lucrează cu mine, există un standard mult mai scăzut și un haos mai mare. Dar aici [în Teatrul Maghiar de Stat Cluj] poți simți că standardul de lucru este același, indiferent dacă regizez eu sau altcineva." Köllő Katalin: op. cit.

37 „MN: Dumneavoastră ați ales actorii la Cluj? AS: Da. Și, ca întotdeauna, am organizat și o audiție." Csáki Judit: „A kérdéseket jobban szeretem". Andrei Șerban rendező. *Magyar Narancs*, 30 octombrie 2008. 30-31.

38 Ca și în cazul *Pescărușului* de la Sibiu, Șerban lucrează cu două distribuții și în *Unchiul Vania* de la Cluj, toate rolurile fiind jucate de câte doi actori, cu excepția lui Vania (András Hatházi), Astrov (Zsolt Bogdán) și Serebriakov (József Bíró). Alte schimbări în distribuție sunt rezultatul schimbărilor de componență a trupei: Hilda Péter a plecat de la teatrul din Cluj în 2011, iar András Hatházi, în 2013.

39 „MN: Dumneavoastră ați ales și piesa? AS: Da. Nu am o relație mai strânsă și mai profundă cu nimeni din literatura dramatică decât cu Cehov. Probabil pentru că mă atrage foarte mult dualitatea cu care Cehov își portretizează personajele: cu privirea rece și obiectivă a unui medic și, în același timp, cu o compasiune și o iubire profunde. În *Unchiul Vania* el arată cât de neputincioși suntem, cât de incapabili de a ne atinge obiectivele, cât de absurde sunt relațiile pe care le cre-

țeles multe lucruri când erai mai tânăr, îți dai seama că acum înțelegi mai bine relațiile, așa că am vrut să pun în scenă [*Unchiul Vania*] într-un mod total diferit".[40] Andrei Șerban „folosește mediul teatral pentru a teatraliza problemele vieții. Mai simplu spus: pentru a studia fața și reversul comportamentelor umane și relația dintre sinceritate și prefăcătorie".[41] Din mărturiile actorilor reiese clar că acestora le-a fost indusă o stare de permanentă alertă de la începutul procesului de repetiții în 2007: „Ne-a cerut să fim foarte prezenți, să fim foarte vii, ne-a pus în situația de a ne confrunta cu greșelile noastre. Ne-a disecat. [...] Nu ne-a mângâiat manierismele, greșelile, automatismele actoricești. Ne-a adus ceea ce ne lipsea de multă vreme: prospețime."[42] Regizorul este interesat de ceea ce gândesc actorii, le pune întrebări, îi face să vorbească, îi urmărește în timpul lecturii la masă, când se discută pe larg despre text și se analizează temeinic rolurile. Csilla Albert, care a jucat rolul Marinei în o sută de spectacole,[43] povestește despre săptămâni de lectură la masă începând cu luna mai 2007, timp în care regizorul îi lasă pe actori să se exprime.[44] În schimb, la repetițiile pe scenă, Șerban este cel care vorbește mai mult, pe un ton calm, cu microfonul în mână, oferind instrucțiuni precise. Vocea sa umple sala și nu are nevoie vreodată să ridice tonul. Vine exact la timp dimineața și începe repetițiile cu o oră până la o oră și jumătate de training.[45] Nu numai că ghidează, ci și participă el însuși la exerciții, impresionând pe toată lumea cu faptul că le realizează fără efort, chiar și exercițiile de concentrare care necesită menținerea a șase focalizări diferite în același timp.[46] Studenții și liceenii care au asistat la repetiția deschisă a spectacolului invitat la București subliniază explicațiile sale detaliate și faptul că oferă și instrucțiuni individuale, adaptate actorului, în privat.[47] Aceste in-

ăm în jurul nostru – și cât de ridicoli suntem; atât de ridicoli încât râdem chiar și de noi înșine." Csáki Judit: op. cit. 30-31.

40 Köllő Katalin: op. cit.

41 Koltai Tamás: Kolozsvár, Világszínház. Andrei Șerban két Csehovja, *Színház*, 2/2008. 45.

42 Zsolt Bogdán despre Andrei Șerban. Oana Cristea Grigorescu: Cred că lumea care nu merge la teatru nici nu mai citește. *Ziarul financiar*, 14 marie 2008, *Ziarul de Duminică*, supliment. 3; Cristina Rusiecki subliniază, de asemenea, cât de viu este jocul actoricesc: „Viață, viață și iar viață." Cristina Rusiecki: Panta rhei, English & libido. *Cultura*, 24 ianuarie 2008. 21.

43 Din 2007 până în 2011, Csilla Albert joacă rolul dădacei în distribuție dublă cu Csilla Varga, apoi, după ce Hilda Péter părăsește compania și în timp ce Anikó Pethő se află în concediu de maternitate, ea preia rolul Soniei în producție.

44 „Am petrecut foarte mult timp «la masă», cu dezbateri și argumentări, analizând textul săptămâni întregi. Privind retrospectiv, Andrei nu se implica cu adevărat în discuții, ci mai degrabă asculta, iar dacă îi plăcea o idee, încerca să orienteze conversația în acea direcție." Bara Katalin: op. cit. 59.

45 Exerciții de partajare a atenției, concentrare, coordonare, respirație, yoga și biomecanică meyerholdiană.

46 Regizoarea Éva Patkó a asistat la repetiții zece zile, la sfârșitul lunii iulie și începutul lunii august 2007. Referința se bazează pe experiența personală.

47 Revista literară online Liternet.ro a realizat un scurtmetraj despre repetiția deschisă din 2011 de la Teatrul Odeon, în care le dă cuvântul și spectatorilor. https://www.youtube.com/watch?v=cSAxRggAoQs&ab_channel=LiterNet (accesat în: 20.12.2023).

strucțiuni personalizate dau o senzație de intimitate chiar și celor din afară,[48] radiind încredere absolută și un angajament fanatic față de munca în comun. Hatházi subliniază libertatea pe care i-a dat-o regizorul pentru a-și crea propriul personaj. În cazul rolurilor duble însă, „în funcție de distribuția pe care regizorul a ales-o pentru realizarea unei anumite scene, cealaltă dădacă – sau Sonia, sau Elena... – trebuie apoi să îmblânzească o formă deja fixă, astfel încât personajul să poată trăi în aceasta."[49] În concepția regizorală a piesei, *distribuția dublă* este un element important al spectacolului însuși. Potrivit actriței Csilla Albert, regizorul este „motivat să adopte această decizie de nevoia de a stimula spiritul competitiv și de a asigura longevitatea producției".[50] Cu excepția rolurilor principale (József Bíró, Zsolt Bogdán, András Hatházi, Imola Kézdi), regizorul a distribuit celelalte roluri (duble) pe baza audițiilor.[51] Spectacolul se joacă într-o distribuție sau alta, ceea ce, în cazul rolurilor principale feminine, înseamnă perechile Imola Kézdi – Anikó Pethő și Enikő Györgyjakab – Hilda Péter. Singurul moment în care regizorul combină distribuția este în timpul repetițiilor generale cu public, astfel că, la una dintre aceste repetiții, va urca pe scenă și duoul Imola Kézdi – Hilda Péter.[52] Regia reflectă marcant și un umor „adesea crud și foarte obraznic",[53] care nu poate fi separat de umorul interpretării actoricești. Dar cel mai puternic tertip regizoral al lui Șerban este aducerea în prim-plan a actorului, respectiv „invizibilitatea" regizorului: relațiile dintre personaje sunt clare până în cel mai mic detaliu și uimitor de evidente. Îi plasează pe actori în scenografii memorabile, iar în aceste spații care inspiră îi instruiește să realizeze interpretări pasionale. A lucrat așa în *Lear*,[54] realizat în distribuție femini-

48 Pe lângă metoda de a oferi instrucțiuni în privat fiecărui actor în parte, regizorul le și arăta actorilor gesturile propuse.

49 Bara Katalin: op. cit. 59.

50 Ibid.

51 „El știa deja cam cu cine vrea să lucreze, protagoniștii masculini și Elena Andreevna erau deja siguri. Restul am fost aleși prin audiție." Ibid. 56. Castingul în cadrul companiei era o noutate în 2007, dar a devenit o practică obișnuită în mai multe teatre maghiare din România.

52 Înainte de premieră, în august-septembrie 2007, au fost anunțate șapte repetiții cu public. https://www.huntheater.ro/musor/program/?ym=2007-08 și https://www.huntheater.ro/musor/program/?ym=2007-09 (accesate în: 20.12.2023); „La repetițiile cu public, regizorul a început să amestece rolurile duble, chiar și în aceeași scenă." Zsigmond Andrea: Több mint előadás. *Színház.hu*, 7 septembrie 2007. Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.

53 Jászay Tamás: Sárból poézis, 31 octombrie 2008. https://revizoronline.com/hu/cikk/945/csehov-vanya-bacsi-kolozsvari-allami-magyar-szinhaz/ (accesat în: 18.07.2022); Oltița Cîntec scrie despre umorul spectacolului, iar Zsolt Láng mărturisește: „Nu am văzut și nici nu am auzit vreodată de un *Unchi Vania* mai amuzant"; „E și o undă de umor în anumite secvențe ale acțiunilor lor, care îi face umani, credibili." Oltița Cîntec: Cum e să fii Vania. 8 ianuarie 2008. https://agenda.liternet.ro/articol/6124/Oltita-Cintec/Cum-e-sa-fii-Vania-Unchiul-Vania.html (accesat în: 20.12.2023); Láng Zsolt: Színházi napló 2007. *A Hét*, 8 ianuarie 2008. Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.

54 W. Shakespeare: *Lear*(*a*), Teatrul Bulandra, București, premiera: 29 octombrie 2012. Scenografia: Dragoș Buhagiar.

nă, în *Omul cel bun din Seciuan*[55] și, bineînțeles, în *Unchiul Vania.* În cazul din urmă, unele imagini regizorale puternice rămân gravate pe retina spectatorului: candelabrul aprins, de câteva sute de kilograme, care coboară timp de ceea ce par a fi minute îndelungate deasupra capului Vania, care stă cu o fața impasibilă (IMAGINEA B), prefigurând povara pe care Vania trebuie să o poarte și sub care se poate prăbuși nu doar el, ci întreaga omenire; căderea uluitoare a lui Astrov de pe podul scenei; scena erotică în care Elena și Astrov își iau rămas-bun în ploaie și în noroi (IMAGINEA C).

Jocul actoricesc

Spectacolul plasează relația dintre spectacolul de teatru și spectator, și implicit relația dintre actor și spectator, într-o perspectivă nouă pentru publicul maghiar. (IMAGINEA D) András Hatházi, care a jucat rolul principal până în 2013, descrie spectacolul ca fiind progresist, în special datorită contactului constant cu publicul.[56] Actorii nu folosesc un al patrulea perete, ci includ constant spectatorul în interpretarea lor,[57] licitând parcă pentru atenția acestuia.

Spectacolul „s-a născut în lumina harului".[58] Actorii reușesc să pătrundă în profunzimea existenței umane, înlăturând orice fel de artificialitate și rutină actoricească, aruncându-se în piesă până la extaz, transcendând personajul și rolul. Această dedicare și prezență totală a fost tipică și în perioada repetițiilor.[59] Discursul profesional atribuie regizorului succesul spectacolului, iar limbajul comunicatelor de presă, al întrebărilor de la interviuri și al reflecțiilor despre spectacole subliniază mereu acest aspect – ceea ce nu se întâmplă altfel nici în cazul spectacolului *Unchiul Vania*. Totuși, meritul actorilor din spectacol este monumental, ei joacă cu o adevărată „acrobatică fizică și mentală, fără urmă de sentimentalism și melodramă, plini de energie, umor și lirism"[60] – într-un stil care nu este străin de tradițiile de de joc maghiare din România, dar dă naștere, totuși, unor interpretări epocale. Mișcările pline de virtuozitate întăresc *sentimentul de pericol* pentru spectator.[61]

55 Bertolt Brecht: *Omul cel bun din Seciuan*, Teatrul Bulandra, București, premiera: 9-10 octombrie 2014. Scenograf: Iuliana Vâlsan.

56 Interviu cu András Hatházi realizat de Kinga Boros, 07.02.2020.

57 „Ne privim cu dragul de Zsolt Bogdán (văd din program că-l va interpreta pe Astrov), îmi face cu ochiul, îi zâmbesc și eu stânjenit. Oare poți face asta? Oare ai voie?" Bérczes László: Boldog-boldogtalanok. *Ellenfény*, decembrie 2008. 8. „Elena cochetează cu noi, spectatorii, ca un top model (chiar se adresează unuia dintre noi)"; „Jucăm, ca public. Nu numai Astrov, Vania și Elena se apropie de noi, ci și profesorul care ne adresează expozeul despre vânzarea moșiei." Koltai Tamás: op. cit. 45, 47.

58 András Hatházi îl citează pe directorul artistic András Visky. Interviu cu András Hatházi realizat de Kinga Boros, 07.02.2020.

59 Experiența personală a regizoarei Éva Patkó.

60 Koltai Tamás: Nothing But Chekhov. 28 octombrie 2008. http://szinhaz.net/2008/10/28/koltai-tamas-nothing-but-chekov/ (accesat în: 20.12.2023).

61 Zsigmond Andrea: op. cit.

Iefim se ține în echilibru pe pervazul îngust al balconului, de unde se poate cădea foarte ușor dacă actorul calcă greșit, dar bineînțeles că nu o face. De la o înălțime de 18 metri, Zsolt Bogdán se împleticește și cade pe scările de la podul scenei jucându-l pe Astrov, beat, evitând să-și rupă gâtul doar datorită unor acrobații uimitoare. (IMAGINEA E) Actrițele care o interpretează pe Elena sar pe cotierele scaunelor spectatorilor în pantofii lor cu tocuri foarte înalte, iar în actul al IV-lea se bălăcesc în ploaie și în noroiul alunecos. Profesionalismul acrobatic al actorilor clujeni împinge limitele actului actoricesc, publicul îi admiră și își fac griji pentru integritatea lor, dualitate care cere o prezență intensă și impune o comuniune între actori și spectatori.[62] „Mediul teatral prezintă personajele într-o dublă refracție: atât în ipostaza lor reală, cât și în cea simulată. [...] [A]ctorii intră în contact direct cu recuzitele teatrale, cu obiecte (perdelele, candelabrul, scara de incendiu, scaunele din sală), cu elemente de efect naturale sau artificiale (lumini, reflectoare, efecte teatrale) și, nu în ultimul rând, cu spectatorii."[63]

Cronicile descriu modul lor de interpretare uneori ca realist,[64] alteori ca expresiv,[65] subliniind starea constantă de alertă în care spectacolul își ține publicul. Spectatorii trebuie să-și schimbe locurile de la un act la altul (mutându-se de la o locație la alta, întorcându-și scaunele, repoziționându-se), se și trage deasupra capetelor lor, iar în actul al II-lea o scândură grea stă să cadă peste spectator, dar Zsolt Bogdán, în rolul lui Astrov, o prinde la timp de fiecare dată.[66] (IMAGINEA F) „Bestia perversă a spectacolului, Elena, respectiv Imola Kézdi, care o interpretează, de o frivolitate potențial letală",[67] este percepută de public ca diva perfectă,[68] Profesorul, interpretat de József Bíró, este pozeurul perfect, dar, în același timp, actorul redă și

62 „Ca să realizăm că ei fac ceea ce fac în locul nostru și pentru noi; dacă își rup gâtul, este un sacrificiu pentru public și pentru teatru. Pentru că ei sunt acolo, pe terenul nostru obișnuit, jucându-se în jurul nostru și îmbrățișându-ne." Ibid.

63 Koltai Tamás: Kolozsvár... 45.

64 Boros Kinga: Bársonykert, sárszoba. *Látó*, martie 2008. 98.

65 „Montarea lui Șerban la Cluj a făcut ca piesa de obicei liniștită a lui Cehov, care acumulează tensiunile subteran, să fie foarte zgomotoasă și expresivă: aici conflictele explodează de la bun început, pasiunea face spume." Csáki Judit: Totálkár – Serban *Ványa bácsi*ja a Nemzetiben. *Magyar Narancs*, 30 octombrie 2008. 30-31.

66 „Bogdán adoptă natural, aproape ca un actor de vodevil, stilul actoricesc demonstrativ. Scena sa de beție este o adevărată atracție de circ. Plonjează de pe scara de incendiu amețitor de înaltă [...], clătinându-se și căzând într-un mod tot mai apropiat de cascadorie, iar apoi, lovindu-se de peretele de la baza scării, apucă o scândură lungă, se echilibrează clătinându-se, balansează scândura pe umeri, o pune în picioare lângă el și prinde lemnul greu, care deja a început să se încline periculos, înainte de a cădea în capul celui mai apropiat spectator, abia în ultima clipă, ca din greșeală, cu o mișcare ușoară. Și între timp, bineînțeles, își spune replicile." Koltai Tamás: Kolozsvár... 46.

67 Koltai Tamás: Nothing But ...

68 „Imola Kézdi, diva perfectă, somnolent-lenevoasă, frumoasă, grațioasă, detașat-rafinată." Cristina Rusiecki: Unchiul Vania. *Time Out București 21*, 11-17 iulie 2008. „[Î]ngemănarea fantastică între «angelic» și «diabolic», din privirile, gesturile și atitudinile soției profesorului, ca o efigie a dimensiunilor paradoxale ale feminității, înfățișată cu excepțional instinct actoricesc de Imola Kézdi..." Ion Parhon: Unchiul Vania, contemporanul nostru. *Scrisul românesc*, 11-12/2007. 33.

caracterul tiranic și de agresor, care i se potrivește atât de bine.[69] Insignifianța Soniei, interpretată de Anikó Pethő, „subliniată prin toate mijloacele posibile",[70] este foarte diferită de cea a Hildei Péter, care „o interpretează pe urâta Sonia ca fiind la fel de hipersensibilă ca o rană tăiată, deschisă, veșnic dureroasă".[71] Cea dintâi este o *fetișcană* jucată cu o subtilă timiditate,[72] în timp ce în cazul Hildei Péter „fiecare gest se caracterizează printr-o oarecare incompletitudine și ezitare, subliniate de lentilele groase ale ochelarilor și de prelungirea ciudată a cuvintelor".[73] (IMAGINEA G) Réka Csutak, în rolul Doamnei Voinițki, „interpretează, de fapt, o actriță în curs de îmbătrânire în acest rol; o actriță care nu este cu adevărat capabilă să joace rolul văduvei vesele",[74] în timp ce colega ei de distribuție, Emőke Kató, joacă, tineresc, „o soacră băgăcioasă și servilă".[75]

András Hatházi, care a primit Premiul UNITER pentru cel mai bun actor în rol principal pentru interpretarea lui Vania, „joacă stări disparate, aruncându-se în situații cu gesturi puternice – uneori recitând greoi, alteori conversând cu o dezinvoltură firească; ca actor, dă dovadă de o forță înfricoșătoare în momentele cele mai neașteptate, fără să se știe ce va izbucni din el";[76] el duce tot spectacolul în spate.[77] Actorii lucrează cu gesturi hipernaturaliste și exagerate, amplificând stângăcia rolurilor[78] și reflectând asupra acestora, ceea ce reprezintă o altă sursă de umor a interpretării.

După reprezentația cu numărul 100, la conferința de presă de închidere a stagiunii, directorul teatrului, Gábor Tompa, anunță că Hatházi renunță la rolul său din motive de sănătate (IMAGINEA H) și că rolul principal va fi interpretat de acum înain-

69 El a interpretat cu aceeași autenticitate tulburătoare și rolul lui Hitler în piesa lui Timur Vermes *Ia uite cine s-a întors*. Regizor: Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Național Târgu Mureș, Compania „Tompa Miklós", premiera: 18 aprilie 2017; „József Bíró portretizează profesorul pompos, îngâmfat, snob și afectat ca pe un personaj cu adevărat teribil și respingător. Într-o scenă înfiorătoare, el o împinge pe Elena pe pervaz și, atârnând deja pe fereastră, o împinge cu brutalitate, încercând să o forțeze să facă dragoste. Apoi bărbatul, oricum palid și bolnăvicios, se prăbușește, nu mai dă niciun semn de viață, aproape că o strivește pe femeia îngrozită care se sufocă sub el și care poate chiar crede că soțul ei a murit. Însă el, după o pauză de efect lungă și stânjenitoare, râde grosolan, jignitor și batjocoritor: și-a bătut doar joc de soție și totul a fost doar o glumă grosolană." Bóta Gábor: Felvágott, nyitott seb. *Népszava*, 25 octombrie 2008. 4.

70 Jászay Tamás: op. cit.

71 Bóta Gábor: op. cit. 5.

72 „[A]ceastă fată sluțită dinadins, cu aspect neînsemnat, cu ochelari și codiță, care se încinge și se ofensează ușor." Jászay Tamás: Nyilvános főpróba. *Criticai Lapok*, 2/2008. 15.

73 Karácsonyi Zsolt: Ványa és az idegenek. *Irodalmi Jelen*, decembrie 2007. 25.

74 Ibid.

75 Csáki Judit: Totálkár... 30-31.

76 Koltai Tamás: Kolozsvár... 47.

77 „Vania (András Hatházi), uriașul stângaci unind candoarea cu inteligența, generozitatea cu egoismul, trăindu-și mirat și neîncrezător ratarea. Spectacolul stă în bună măsură pe umerii acestui actor, dintotdeauna bun, acum foarte bun." Magdalena Boiangiu: Viața la țară, între vodcă și ceai. *Adevărul literar și artistic*, 30 ianuarie 2008. 4.

78 „Fiecare membru al familiei cehoviene e un exemplu al eșuării." Teodora Păcurar: Unchiul Cehov și familia. *Tribuna*, (16-31) octombrie 2007. 32.

te de Gábor Viola.[79] „Fiecare gest, fiecare accent al lui Viola pornește de la situația de după bătălia pierdută, iar deznădejdea, tristețea, disperarea, deprimarea și alcoolismul sever al personajului său, Vania, decurg toate de aici."[80] Faptul că același rol este jucat de doi actori se potrivește cu structura spectacolului și, astfel, este mai puțin problematic faptul că rolul principal al unui spectacol a cărei realizare a durat șase luni[81] și care era jucat deja de șase stagiuni poate fi preluat cu o perioadă de repetiții de numai zece zile.[82] Știm din practica teatrală că dublurile pot înlocui titularii rolurilor cu o viteză și un profesionalism uimitoare: „Virtuozitatea interpretării lui Gábor Viola constă tocmai în faptul că a reușit să schimbe accentele și posibilitățile interpretative ale spectacolului, în timp ce noua «versiune», care este și rezultatul introducerii noului personaj principal, păstrează puterea, elanul și intensitatea spectacolului original."[83]

Scenografia și sunetul

Scenele iconice ale spectacolului au un puternic impact teatral vizual,[84] dar lasă loc și pentru interpretări de căutare de sens. În ultimele minute ale primului act, candelabrul Art Nouveau, impunător prin dimensiunile sale, coboară încet peste Vania, care stă în mijlocul coridorului sălii de spectacol, și se oprește deasupra capului protagonistului. Criticii consideră acesta un moment de referință în istoria teatrului, fie că percep coborârea luminoasă ca pe un obiect extraterestru,[85] fie ca expresia vizuală a sfârșitului lumii.[86] Nu numai că primul act este jucat în sala de spectacole, ci Șerban folosește și spațiul într-un mod inedit, împreună cu toate dotările acestuia. Amenajarea spațiului și implicarea emoțională a spectatorului, care se datorează acesteia, rezultă într-o relație specială între spectator și spațiul tea-

79 Kiss Előd Gergely: Hatházi lemond a címszerepről. *Krónika*, 27 iunie 2013. 8.

80 Karácsonyi Zsolt: Ványa paraszti sorsa. *Helikon*, 10 septembrie 2014. 20.

81 Repetițiile pentru spectacol au început în luna mai, iar premiera a avut loc în octombrie. Bineînțeles că au existat întreruperi în procesul de repetiții, după cum își amintesc atât Csilla Albert, cât și Hatházi. „Am avut audiția în mai și am început să lucrăm imediat după aceea, dar premiera a avut loc abia în octombrie." Bara Katalin: op. cit. 56.

82 Șerban „s-a întors la Cluj pentru a reînnoi producția". F.a.: Életben tartani a művészetet. *Krónika*, 20-22 decembrie 2013. 8.

83 În cronica sa, Zsolt Karácsonyi compară interpretarea rolului de către Hatházi și Viola. Karácsonyi Zsolt: Ványa paraszti sorsa..., 20.

84 „Din cupolă, candelabrul coboară încet spre capul lui Vania, iar imaginea este uimitoare nu numai prin posibilitățile sale asociative, ci și ca simplu spectacol." Boros Kinga: op. cit. 98.

85 „[M]i-a fost perfect clar că acest candelabru, care coboară și se oprește la doar câțiva centimetri deasupra capului unchiului Vania, este de fapt un OZN, o structură creată de o civilizație extraterestră, superioară, o navă spațială – subliniez – străină." Karácsonyi Zsolt: Ványa paraszti sorsa... 25.

86 „[C]oboară cu lentoarea vieții care piere, imensul candelabru de cristal odată cu care începe sfârșitul lumii." Iulia Popovici: Ce-l mînă pe Șerban în luptă. *Observator cultural*, 24 aprilie 2008. 8.

tral,[87] făcând ca ceea ce este evident să fie mereu prezent: că, aici și acum, suntem în teatru, într-un spațiu teatral și într-o clădire de teatru. „Nu este un simplu tertip regizoral faptul că *decorul este teatrul însuși*."[88] Spațiul de joc este cheia regizorală, cronicile lăudând ingeniozitatea Carmencitei Brojboiu sau ideea regizorală, implementată de scenografă.[89] Regizorul clarifică detaliile colaborării în felul următor: „După prima lectură la *Vania*, împreună cu Cita [Carmencita Brojboiu] am stat pe scenă și i-am povestit spectacolul din tinerețe făcut la La Mama, dar, cum nu eram convins că înțelesesem piesa, i-am propus să găsim ceva surprinzător și riscant. Nu mi se părea deloc interesant să reiau ce făcusem înainte. Și astfel am ajuns la o formulă cu totul nouă."[90] Spectacolul are un caracter *site-specific*, amintind publicului nu numai că se află într-un teatru și că vede un spectacol, ci și trecutul și prezentul instituției.[91] Publicul ocupă spațiile ocupate în mod tradițional de actori, stând pe scenă și urmărind de acolo acțiunea care se desfășoară în sală, în culise sau în capătul scenei originale.[92]

87 „[S]cenografia Carmencitei Brojboiu, ce transforma și sala, cu fotoliile, lojele ori balconul, și culisele, și podul scenei într-un fascinant și incendiar spațiu de joc, spectatorii fiind invitați la modificarea succesivă a perspectivei de a vedea, la 90, la 180 ori la 360 grade, dacă nu chiar și la efortul unei implicări emoționale ieșite din comun..." Ion Parhon: op. cit. 33.

88 Koltai Tamás: Nothing But...

89 „Atât culisele, cât și spațiile anexe fiind exploatate la maximum de scenografia Carmencitei Brojboiu, după ideile regizorului." Cristina Modreanu: Andrei Șerban redescoperă teatrul la Cluj. *Gândul*, 14 decembrie 2007. 30.

90 Andrei Șerban: Vania încă la Cluj... după 13 ani! Noiembrie 2020, https://agenda.liternet.ro/articol/25098/Andrei-Serban/Vania-inca-la-Cluj-dupa-13-ani-Unchiul-Vania-la-FNT-2020.html (accesat în: 20.12.2023).

91 „Tratarea tip «site-specific» (artă creată să existe într-un anume loc) «condamnă» spectacolul la un singur spațiu de joc sau pretinde, în cazul unui eventual turneu, o refacere integrală a montării, care trebuie pusă în acord cu spațiile de reprezentare în care va fi mutată. Dar spectacolul cu «Unchiul Vanea» bazat pe inedita revizitare a clădirii teatrului (exact cu prilejul împlinirii a 215 ani de existență a Teatrului Maghiar de Stat Cluj) este îmbogățit de toată istoria strânsă în acești pereți, iar asta îi dă mai multă greutate și îl transformă într-un adevărat eveniment." Cristina Modreanu: Andrei Șerban redescoperă teatrul la Cluj. *Gândul*, 14 decembrie 2007. 30.

92 „Scena din partea dreaptă (a regizorului) este formată dintr-un mic cuib de sticlă (fostă cabină de iluminat) la jumătatea înălțimii, o canapea așezată pe podium dedesubt și o comodă de bucătărie vizavi, iar peretele lateral, dintr-un sistem cu mai multe etaje de poduri și scara de incendiu. Acesta este, în esență, locul de desfășurare al celui de-al doilea act, dar jocul se extinde uneori până la «scena» construită în fața fundului scenei originale, aflat vizavi de cortina de fier, cu o mică machetă de casă în mijloc și, în adâncul ei, un dulap cu casete, înalt, întunecat (biroul și curtea de fermă, unele cu sertare cu documente, altele cu porumbei), iar holul (separat de privitor printr-un paravan) este de obicei bătut de o «ploaie» puternică dintr-o țeavă de fier ridicată abia deasupra înălțimii capului, transformând nisipul de pe podea într-o mare de noroi. Podiumul înalt, cu două etaje, al scenei laterale din partea stângă este căptușit cu perdele persane, cu câteva obiecte de mobilier «burghez» și o masă lungă, lipită de perete, care asigură decorul de salon al celui de-al treilea act. Al patrulea este dominat de scena ploioasă de fundal, alegoria unui stil de viață semi-rural și semi-intelectual, blocat la țară." Koltai Tamás: Kolozsvár..., 46.

Istoria efectelor spectacolului

Până la mijlocul stagiunii 2019-2020, când restricțiile impuse de pandemie au închis teatrele, spectacolul a depășit impresionanta performanță de 160 de reprezentații – o cifră extraordinară,[93] chiar dacă spectacolul se joacă în fața a aproximativ 80 de spectatori și a fost jucat o dată pe lună în ultimii ani. Strict vorbind, acest număr de spectatori nu este decât de aproximativ opt sute pe stagiune – capacitatea normală a sălii mari a teatrului –, dar interesul publicului, menținut timp de un deceniu și jumătate, face oricum din *Unchiul Vania* unul dintre cele mai populare spectacole ale teatrului din România de după schimbarea regimului.[94] Biletele pentru spectacol se epuizează imediat ce sunt puse în vânzare. Cei ce reușesc să prindă bilete se simt norocoși,[95] iar în jurul spectacolului se formează un adevărat cult. Workshopul de pregătire și procesare oferit elevilor de liceu în paralel cu spectacolul contribuie la menținerea acestui interes.[96] O parte semnificativă a publicului este formată din studenții clujeni.[97] Spectacolul este un fel de ritual de confirmație, o parte obligatorie a inițierii lor culturale: pe platforma de socializare a studenților clujeni apar cu regularitate postările care se interesează de bilete, iar unii dintre studenți sunt dispuși chiar să liciteze pentru bilete.[98] Regizorul și PR-ul conștient al teatrului clujean, care se potențează reciproc, construiesc inteligent și reputația spectacolului:

93 „[T]eatrele din provincie au rareori șansa de a juca un spectacol de o sută de ori. Din 1990 și până în prezent, compania clujeană a mai obținut acest rezultat doar cu *Cântăreața cheală* și *Unchiul Vania*." MTI: A *Ványa bácsi* 100. előadását ünnepelte a kolozsvári magyar színház. https://index.hu/kultur/2013/06/26/a_vanya_bacsi_100._eloadasat_unnepelte_a_kolozsvari_magyar_szinhaz/ (accesat în: 18.07.2022).

94 Singurul spectacol din repertoriul actual al teatrelor românești care se joacă de atât mult timp, din septembrie 2007, este *Faust* de la Sibiu. Mădălina Roșu: Piesa „Faust" pusă în scenă pentru a 200-a oară vineri la Sibiu. 5 aprilie 2019. https://www.oradesibiu.ro/2019/04/05/foto-piesa-faust-pusa-in-scena-pentru-a-200-a-oara-vineri-la-sibiu/ (accesat în: 18.07.2022).

95 „L-am văzut! Mi-a fost dat să-l văd! Ce privilegiu! Clujenii știu din titlu despre ce vorbesc: cozi, lupte sângeroase și pledoarii încrâncenate în fața casierei blonde, care se termină însă mai mereu cu aceeași expresie melancolică pe chipul ei și pe fețele noastre: «S-au terminat, din păcate»... Iarăși nu mai sunt bilete la *Unchiul Vania*. Încă o dată, teatrul se va umple cu doar șaptezeci-optzeci de spectatori care vor vedea ceva. Ceva foarte nou, foarte interesant și care de trei ani are un succes neîntrerupt la teatrul clujean. Un spectacol care a devenit un mit printre studenți, pentru că atât de puțini l-au văzut și atât de puțini nu l-au ridicat în slăvi." T. Szabó Csaba: A Ványa bácsi hatás. *Szabadság*, 17 martie 2010. 9.

96 Programul de pedagogie teatrală intitulat „Cu ce se mănâncă?" a fost lansat în septembrie 2015, la inițiativa directoarei de programe de atunci, Kinga Kovács, sub conducerea dramaturgei Katalin Deák. După plecarea amândurora, programul este acum condus de Tünde Kocsis.

97 Conform unui sondaj din 2008, 69% din publicul Teatrului Maghiar de Stat Cluj provine din grupa de vârstă 18-25 de ani. Vezi: Raport de activitate perioada 01.01.2006 – 01.12.2009. Tompa Gábor, director general al Teatrului Maghiar de Stat Cluj. 16. Sursa: http://www.cultura.ro/sites/default/files/inline-files/RaportFINAL2006-2009-TMSCluj-Napoca-GaborTOMPA.pdf (accesat în: 20.12.2023).

98 Vezi postările relevante pe grupul de Facebook al studenților din Cluj, „Kolozsváron tanuló diákok (free version)".

potrivit lui Șerban, Teatrul Maghiar de Stat Cluj are cea mai bună trupă,[99] iar după Tompa, *Unchiul Vania* este cel mai bun spectacol al lui Șerban de la *Trilogia antică* încoace.[100] Deși Șerban susținea inițial că criticii de la București nu sunt interesați de montarea sa,[101] succesul profesional a fost evident încă de la începutul repetițiilor generale,[102] iar până în iunie 2022 au apărut peste o sută de texte (recenzii, critici, studii, interviuri) despre spectacol. Însă cea mai bună modalitate de a asigura vizibilitatea și de a atrage atenția specialiștilor a fost, fără îndoială, Festivalului Internațional de Teatru Interferențe, organizat în perioada 30 noiembrie - 10 decembrie 2007, care, ca o celebrare a 215 ani de teatru profesionist la Cluj, a prezentat cele mai importante producții actuale ale gazdelor într-un cadru de teatru mondial[103] și la care au fost invitați și un număr mare de reprezentanți ai presei atât din București, cât și din Budapesta. Putem deduce acest lucru din faptul că criticii din cele două capitale încep să scrie despre *Unchiul Vania* din decembrie.[104] Presa se exprimă unanim în superlative,[105] spectacolul este adorat în egală măsură de criticii ma-

99 „G.L.: Trupa de la Cluj este cea mai bună dintre cele cu care ați lucrat în România? A.S.: Este cea mai bună trupă, punct. Ce e extraordinar la ei este că sunt ca un monolit fără fisură. E, dacă vreți, ca o orchestră de top în care instrumentiștii se completează unul pe altul, iar muzica lor se îmbină perfect. Actorii maghiari din Cluj nu numai că au rigoare, înaltă ținută și disciplină, ci se și «aruncă» în roluri. Sunt gata să-și asume orice risc." Gabriela Lupu: Andrei Șerban: Actorii români sunt indisciplinați și iresponsabili. *Cotidianul*, 4 noiembrie 2008. 18.

100 „Este cel mai bun spectacol al lui Andrei Șerban, după «Trilogia antică»." Adam Popescu: Cehov, în pași de tangou. 28 august 2007. https://evz.ro/cehov-in-pasi-de-tangou-457642.html. (accesat în: 20.12.2023).

101 „«Și totuși, controversa, în ce mă privește, continuă. Deși sunt la o vârstă când ar trebui să mi se recunoască un anumit statut, continuu să fiu privit drept un provocator care supără și deranjează», spune Andrei Șerban. Care a constatat cu stupoare că-n afară de doi mari actori – Mariana Mihuț și Victor Rebengiuc – și de reprezentanții a două importante cotidiene din București, nimeni din protipendada «criticărimii» nu onorase invitația la ultima repetiție cu publicul a «Unchiului Vanea»." Claudia Daboveanu: *Vanya bacsi*, Unchiul de la Cluj. 27 august 2007. https://jurnalul.ro/cultura/arte-vizuale/vanya-bacsi-unchiul-de-la-cluj-100821.html (accesat în: 20.12.2023).

102 Primele cronici apar deja în septembrie. Vezi: Boros Kinga: Bársonykert…; Zsigmond Andrea: op. cit.; Radu F. Alexandru: Un Cehov pentru neliniștea noastră. *Revista 22*, (11-17) septembrie 2007. 13.

103 Vezi programul festivalului: http://www.hamlet.ro/hamlet.ro/feszt_programdcfd.html?id=4 (accesat în: 20.12.2023).

104 În Ungaria, Bérczes László, Bóta Gábor și Koltai Tamás au fost primii care au reacționat la spectacol. Vezi: Bérczes László: Kolozsvári fesztiválnapok 3. 10 decembrie 2007. https://szinhaz.hu/2007/12/10/kolozsvari_fesztivalnapok_553 (accesat în: 20.12.2023); Bóta Gábor: Bombasiker lett a *Ványa bácsi*. *Magyar Hírlap*, 10 decembrie 2007; Koltai Tamás: A színház-polip… 23. Principalii autori și principalele publicații bucureștene își vor publica cronicile la sfârșitul anului 2007, începutul anului următor. Vezi: Cristina Modreanu: op. cit. 30; Ion Parhon: op. cit. 33; Oltița Cîntec: Supunerea spațiului teatral. *Teatrul azi*, 10-11-12/2007. 159; Cristina Rusiecki: op. cit. 21; Magdalena Boiangiu: op. cit. 4; Marina Constantinescu: Pavilionul de vânătoare. *România literară*, 15 februarie 2008. 22.

105 „[U]n spectacol mântuitor ca *Vania* le iese chiar și celor mai mari doar o dată într-un deceniu, în cel mai bun caz." Bérczes László: Kolozsvári fesztiválnapok 4. 15 decembrie 2007, https://szinhaz.hu/2007/12/15/kolozsvari_fesztivalnapok_493 (accesat în: 20.12.2023). „În atâția ani de cronică de teatru nu am folosit niciodată cuvântul *capodoperă*. De data aceasta e cazul." Cristina Rusiecki: op. cit. 21.

ghiari și români. În stagiunea 2007-2008, *Unchiul Vania* primește Premiul criticilor de teatru din Ungaria (împărțit), devenind astfel prima producție din afara granițelor Ungariei distinsă cu Premiul pentru cea mai bună producție.[106] Juriul UNITER din 2007 îi acordă premiile pentru cel mai bun spectacol, cea mai bună regie și cel mai bun actor în rol principal, într-un an în care are de concurat cu *Faust* de la Sibiu al lui Silviu Purcărete.[107] Șerban este totuși nemulțumit: în scrisoarea trimisă la gala UNITER, reproșează că nu au fost nominalizați și alți actori din producție.[108] Spațiul special al spectacolului nu permite numeroasele participări festivaliere, tipice spectacolelor iconice. Cu mari eforturi, *Unchiul Vania* va fi jucat ca spectacol invitat în două locații:[109] la Teatrul Național din Budapesta, condus de Róbert Alföldi, timp de cinci seri, în 2008,[110] și la Teatrul Odeon din București, în 2011, în cadrul Festivalului Național de Teatru (FNT).[111] Din această cauză, succesul spectacolului nu depășește granițele celor două spații lingvistice, dar în interiorul acestora este atât de mare, încât s-a înscris odată pentru totdeauna în topul celor mai bune spectacole din toate timpurile. Seria de spectacole rezultate în urma colaborării dintre Teatrului Maghiar de Stat Cluj și Șerban va continua și în anii următori, cu un succes similar.[112] Regizorul va pune în scenă *Unchiul Vania* și la Sankt Petersburg

106 Premiul Criticilor de Teatru 2007/2008. *Színház*, octombrie 2008. 2.

107 Pentru nominalizările și premiile UNITER 2007, vezi: https://www.uniter.ro/programe/gala-premiilor-uniter/editii/editia-a-xvi-a/ (accesat în: 20.12.2023).

108 „[Șerban] trimite acum o scrisoare din America, ironic de generoasă în ton și aspru acuzatoare pe alocuri. «Ce calibru are acest juriu?» – întreabă retoric, în timp ce sala știe deja povestea: anul trecut a avut aceleași obiecții. Întreabă pe nume: de ce nu i-a nominalizat juriul și pe Zsolt Bogdán, Imola Kézdi și József Bíró? Și se mai întreabă și de ce nu a fost nominalizat Purcărete." Gergely Edit: A magyar Ványa királysága. *Új Magyar Szó*, 16 aprilie 2008. 8. Iulia Popovici răspunde criticilor sale printr-o analiză factuală: în istoria de atunci a premiilor UNITER, de șaisprezece ani, se întâmplase doar de două ori ca aceeași producție să câștige premiul pentru cea mai bună producție și cel mai bun regizor, ambele fiind spectacole ale lui Silviu Purcărete. În plus, trei dintre cele douăsprezece nominalizări pentru cele patru premii de interpretare au revenit unor actori din producții ale lui Șerban. „[N]umărul celor citați de regizor ar fi însemnat ca 80% până la 100% dintre nominalizările de actorie pe 2007 să se ducă la producțiile marca Șerban, iar alte perfomanțe să nu mai existe în teatrul românesc." Iulia Popovici: Ce-l mînă... 8.

109 Șerban se deplasează la București pentru a conduce personal repetiția de adaptare a spectacolului pentru spațiul Teatrului Odeon. Vezi: Repetiții Unchiul Vania – Andrei Șerban (by LiterNet). 10 noiembrie 2011. https://www.youtube.com/watch?v=cSAxRggAoQs&t=22s (accesat în: 20.12.2022).

110 „În mediul rece, rigid și împopoțonat al Teatrului Național [din Budapesta], același lucru funcționează cu totul altfel. Actorii trebuie să lupte și cu asta. Îi apasă și această rigiditate." Bóta Gábor: op. cit. 4.

111 La Festivalul Național de Teatru va fi prezentat și în 2020: festivalul se desfășoară online în anul pandemiei și se difuzează și înregistrări ale marilor spectacole românești de succes din anii precedenți. Vezi: https://fnt.ro/2020/ (accesat în: 20.12.2023).

112 *Strigăte și șoapte* (ianuarie 2010), *Hedda Gabler* (ianuarie 2012), *Oedipus* (martie 2022). La rândul lui, și *Strigăte și șoapte* va câștiga dublu la Gala UNITER, atât premiul pentru cel mai bun spectacol, cât și pe cel pentru cea mai bună regie, iar Zsolt Bogdán va primi premiul pentru cel mai bun actor în rol principal. Sursa: https://www.uniter.ro/programe/gala-premiilor-uniter/editii/editia-a-xix-a/ (accesat în: 20.12.2023).

în 2009, tot în colaborare cu Carmencita Brojboiu.[113] „Singurul mod în care pot să mă autodepășesc este să nu mă repet. Dacă stilul meu este în continuă schimbare, dacă nu am două spectacole similare”[114] – declara mai devreme Șerban, care susține că montarea sa de la Sankt Petersburg este cu totul diferită.[115] Cu toate acestea, fotografiile din spectacolul rusesc îl evocă puternic pe cel clujean.[116] Cazul Șerban și *Unchiul Vania* ridică astfel și problema autocopierii regizorale,[117] iar după cincisprezece ani, ne confruntă cu întrebări legate de sistemul de repertoriu, de exemplu, cât timp este un spectacol viu și valabil sau dacă poate fi salvat de la perimare de-a lungul anilor.[118] Din motive evidente, producția nu a fost jucată în perioada pandemiei Covid. A figurat însă în continuare în repertoriul teatrului până în august 2023, când a fost scoasă fără niciun anunț.[119]

113 Spectacolul nu va fi premiat, dar va primi mai multe nominalizări la Festivalul Masca de Aur 2009-2010: https://goldenmask.ru/rc.php?id=90 (accesat în: 20.12.2023). Recunoașterea profesională a Carmencitei Brojboiu în Rusia este relatată și în presa românească. Vezi: Scenografă a teatrului maghiar din Cluj, nominalizată la Masca de Aur, 11 ianuarie 2011. https://adevarul.ro/locale/cluj-napoca/scenografa-teatrului-maghiar-stat-cluj-nominalizata-masca-aur-1_50aea4287c42d5a6639eac9f/index.html (accesat în: 20.12.2023).

114 Kelemen Kinga: Megosztani a pillanatot. Beszélgetés Andrei Șerbannal. *Színház*, 2/2008. 51.

115 „Am pus în scenă *Unchiul Vania* de trei ori: la New York, la Cluj și la Sankt Petersburg, întotdeauna diferit. Spectacolul a fost bine primit peste tot, dar nicăieri ca la Cluj.” Sursa: https://www.huntheater.ro/hirek/1318/a-vanya-bacsi-150.-eloadasat-unnepli-a-kolozsvari-szinhaz/ (accesat în: 20.12.2023).

116 Vezi: https://en.alexandrinsky.ru/afisha-i-bilety/uncle-vanya/ (accesat în: 20.12.2023).

117 Pentru cea mai temeinică dezbatere a aspectelor românești ale fenomenului (după cunoștințele noastre), vezi sinteza Iuliei Popovici: Spectacole cu repetiție. Cópii, reluări, remake-uri sau teatrul care se hrănește pe el însuși. *Observator cultural*, 27 februarie 2015, supliment. 1.

118 „Acest spectacol s-a golit, nu mai este același, nu mai văd decât forma acestui spectacol și nu mai are rost să continui așa. Unul dintre motive a fost că [...] *Purificarea*, pe care am jucat-o la teatrul românesc, a fost brusc scoasă din program în acea perioadă și se zvonea [...] că Șerban spusese că, după cinci ani, este recomandat să scoți din program orice spectacol, fiindcă îmbătrânește” – acesta este răspunsul din 2020 al lui András Hatházi la întrebarea de ce a renunțat la rolul principal în 2013. Interviu cu András Hatházi realizat de Kinga Boros, 07.02.2020.

119 Spectacolul a fost jucat ultima dată în 1 martie 2020. Sursa: https://www.huntheater.ro/musor/program/?ym=2020-03 (accesat în: 20.12.2023).



IMAGINEA A:
Imola Kézdi (Elena Andreevna).
Fotografie: István Biró (2007).
Sursa: Centrul de Documentare
al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



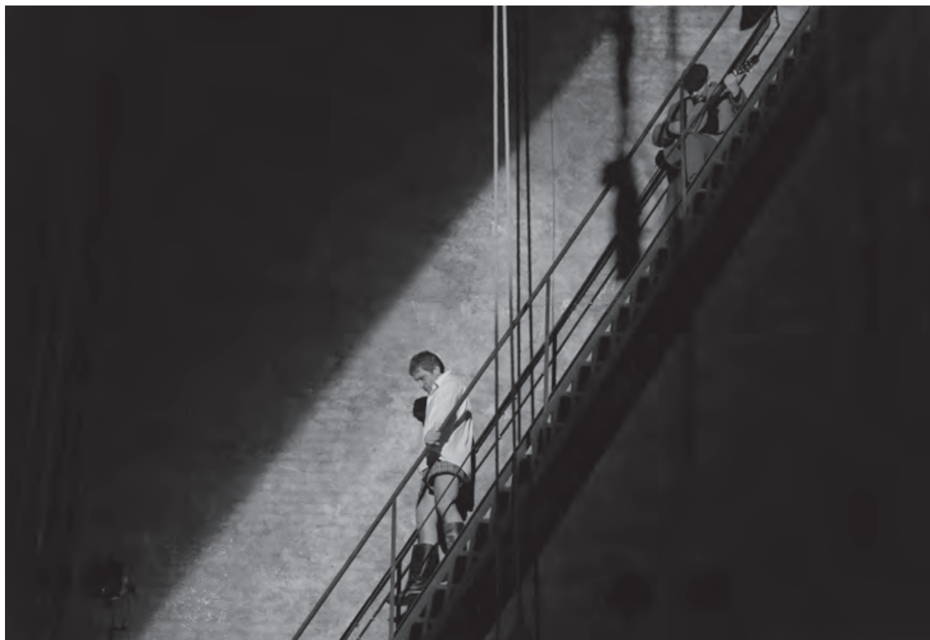
IMAGINEA B:
Gábor Viola (Vania).
Fotografie: István Biró (2013).
Sursa: Centrul de Documentare al
Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA C: Zsolt Bogdán (Astrov), Enikő Györgyjakab (Elena Andreevna).
Fotografie: István Biró (2007). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA D: József Bíró (Serebriakov), Anikó Pethő (Sonia) printre spectatori.
Fotografie: István Biró (2016). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA E: Zsolt Bogdán (Astrov), Ferenc Sinkó (Telegin). Fotografie: István Biró (2016).
Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA F: Zsolt Bogdán (Astrov). Fotografie: István Biró (2016).
Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA G: Anikó Pethő (Sonia), Imola Kézdi (Elena Andreevna). Fotografie: István Biró (2007). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.



IMAGINEA H:
András Hatházi (Vania), Hilda Péter (Sonia). Fotografie: István Biró (2007). Sursa: Centrul de Documentare al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.

PROLIFERARE METATEATRALĂ

Victor Ioan Frunză: *Rosencrantz și Guildenstern sunt morţi,* 2009

▪

ANIKÓ VARGA

Spectacolul Rosencrantz și Guildenstern sunt morți*, cea de-a cincea regie a lui Frunză la Timișoara, a fost creat sub conducerea lui Attila Balázs, și atât în istoria instituției, cât și în receptarea critică, este interpretat în mare parte ca fiind culminarea și, în același timp, încheierea colaborării cu regizorul, plasându-se într-o „trilogie”:* Lorenzaccio*, cunoscută drept „*Hamletul *francez”,* Hamletul *prezentat cu ocazia celei de-a 50-a aniversări a teatrului, și spectacolul bazat pe drama lui Tom Stoppard. Perioada petrecută la Timișoara este o parte importantă a carierei de regizor a lui Frunză. Spectacolele create aici sunt caracterizate de imaginile monumentale, jocul actoricesc energic, utilizarea neobișnuită a spațiului și combinarea intensivă a acestuia cu muzica live, lucruri care definesc puternic imaginea artistică a teatrului.*

Titlu: Rosencrantz és Guildenstern halott. *Data premierei:* 6 septembrie 2009. *Locul premierei:* Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely” Timișoara. *Regizor:* Victor Ioan Frunză. *Autor:* Tom Stoppard. *Traducători:* Vas István, Eörsi István. *Dramaturg*: Gyulay Eszter. *Scenografie:* Adriana Grand. *Muzica:* Cári Tibor. *Companie:* Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely” Timișoara. *Distribuție:* Katona László (Rosencrantz), Balázs Attila (Guildenstern), Bandi András Zsolt (Actorul), Páll Gecse Ákos (Alfred), Bonczidai Dezső, Vass Richárd, Tar Mónika, Nagy Sándor (Tragedieni), Czumbil Marika (Sufleur), Faragó Zénó (Hamlet), Borbély B. Emília, Szűcs Noémi (Ophelia, dublare rol), Kiss Attila (Claudius), Szilágyi Ágota (Gertrud), Kardos M. Róbert (Polonius), Aszalos Géza (Horatio), Kocsárdi Levente (Fortinbras), Tankó Erika, Lőrincz Rita (Laertes, dublare rol), Páll Anikó Katalin (Osrick). *Figuranți:* Jivoin Ilie, Polonic Cristian, Lukács Imre. *Formația:* Sorina Anghelescu, Radu Guți, Călin Nanu.

Contextul cultural teatral

După schimbarea regimului, colaborarea repetată și intensă, deși nu lipsită de conflicte, cu regizorul Victor Ioan Frunză a avut un rol semnificativ în consolidarea profesională a Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timișoara. Această colaborare a avut loc în a doua jumătate a directoratul lui András István Demeter (1993-2005) și în perioada inițială a mandatului lui Attila Balázs (din 2007 până în prezent). Frunză s-a alăturat trupei la invitația lui Demeter și a avut un succes spectaculos cu prima sa regie, *Lorenzaccio* (1998). Între anii 1998 și 2009 a regizat în total șapte spectacole la Timișoara, care au adus teatrului numeroase premii și recunoașteri.[1] Baza puternică a acestei colaborări fructuoase a fost strânsa relație regizor-actor dintre Frunză și Attila Balázs, care a început cu mult înaintea colaborării de la Timișoara și părea să se încheie odată cu perioada petrecută de Frunză în oraș.[2] Spectacolul *Rosencrantz și Guildenstern sunt morți* din 2009 a fost creat sub conducerea lui Attila Balázs, iar atât în istoria instituției, cât și în receptarea critică, este interpretat în mare parte ca fiind culminarea colaborării cu regizorul, plasându-se într-o „trilogie": *Lorenzaccio*,[3] cunoscută drept „*Hamletul* francez", *Hamletul* prezentat cu ocazia celei de-a 50-a aniversări a teatrului și spectacolul bazat pe drama lui Tom Stoppard. Pe lângă legătura cu *Hamlet* și reluarea tematicii puterii, cele trei producții sunt legate și prin personajul principal jucat de Attila Balázs. Toate cele trei spectacole au primit atenție din partea organizațiilor profesionale de teatru românesc și maghiar: *Lorenzaccio* a fost nominalizat la Premiul Criticilor de Teatru (din Ungaria) și la Premiul UNITER în 1998;[4] *Hamlet*, care a fost prezentat de trupă la Gara Nyugati din Budapesta, a primit recenzii favorabile. Pe partea maghiară, *Rosencrantz și Guildenstern sunt morți*, spectacol invitat la Festivalul Internațional de

1 Între 1998 și 2009, Frunză a regizat următoarele spectacole la teatrul timișorean: Alfred de Musset, *Lorenzaccio* (1998) – despre spectacol vezi analiza Mariei Albert în volumul de față; Raymond Cousse, monodramele *Cu ochi de copil* și *Strategia porcului* (2000); Eugène Ionesco, *Lecția* (2001); W. Shakespeare, *Hamlet* (2003); Matei Vișniec, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* (2004); Zoltán Egressy, *Június* [Iunie] (2009) și Tom Stoppard, *Rosencrantz și Guildenstern sunt morți* (2009). Acestea au adus în total 15 premii profesionale, din România și Ungaria, teatrului din Timișoara.

2 Attila Balázs a jucat ca actor în 16 spectacole ale lui Frunză, între 1993 și 2009 (în prezent acest număr reprezintă aproape 30% dintre rolurile sale). A fost membru de bază în proiectul de teatru independent al regizorului, numit Trupa pe Butoaie (1994-1996), iar multe dintre rolurile sale semnificative sunt legate de spectacolele regizate de Frunză.

3 Conform lui Gaston Baty, mulți se referă la *Lorenzaccio* drept „*Hamletul* francez", vezi: https://lorenzaccio-theatre.blogspot.com (accesat în: 20.12.2023). Sintagma este larg răspândită și printre criticii de teatru maghiari, vezi cronicile spectacolului *Lorenzaccio* semnate de László Possonyi, Katalin Metz sau Péter Molnár Gál. Possonyi László: Színházi őrjárat korokon és stílusokon át. *Vigília*, 2/1961. 114; Metz Katalin: Túlzás, tobzódás, téboly, *Magyar Szemle*, 1999/1-2. 198.

4 Vezi voturile pentru Premiul criticilor și sumarele din numărul din octombrie 1998 al revistei *Színház*, Premiul criticilor de teatru 1997/98, *Színház*, octombrie 1998. 2-14, precum și nominalizările UNITER din 1998: https://www.uniter.ro/programe/gala-premiilor-uniter/editii/editia-a-vii-a/ (accesat în: 20.12.2023).

Teatru „Shakespeare" din Gyula, s-a bucurat de o primire mai restrânsă, dar care a recunoscut lumea teatrală a lui Frunză, în timp ce acesta a primit Premiul pentru cel mai bun spectacol de la Uniunea Teatrală din România (UNITER).[5]

Textul dramatic, dramaturgia

Trupa timișoreană a făcut ca textul lui Stoppard să devină parte a memoriei colective teatrale, deoarece amintea de *Hamlet* în regia lui Frunză din 2003. Drept urmare, scenele din *Hamlet* intercalate de traducătorul István Vas în traducerea maghiară cea mai cunoscută, a lui János Arany, au fost extinse (folosind de data aceasta traducerea lui István Eörsi) și au primit un rol accentuat în piesă. Aceste extinderi reprezintă un element esențial al versiunii dramaturgei Eszter Gyulay, care, pe lângă ideea autorului de a lărgi perspectiva personajelor secundare, adaugă povestea mai detaliată a lui *Hamlet* în comparație cu propunerea dramei, utilizând mai multe citate din Shakespeare în text.[6]

Regia

Pornind de la drama lui Stoppard și de la propriul său spectacol *Hamlet* din 2003, regia lui Frunză s-a concentrat pe problema naturii reprezentării teatrale, permițând un spațiu larg pentru proliferarea metateatrală și autoreferințe.[7] Formele vizuale, narative și lingvistice ale oglindirii ies în prim-plan în spațiile reale, din spectacol și din *Hamlet*, la fel și poveștile dramatice, prin multiplicarea și interrelaționarea situațiilor de teatru în cadrul teatrului. Toate acestea au favorizat receptarea intelectualizată, atracția pentru descifrarea referințelor interne putând fi uneori resimțită în receptarea critică, în timp ce alții au criticat puternic autoreferențialitatea spectacolului, percepută ca fiind ermetică.[8] Indiferent de comprehensibilitatea autoreferințelor, ide-

5 Piesa *Rosencrantz și Guildenstern* a fost nominalizată de comitetul UNITER la premiile pentru cea mai bună regie și pentru cel mai bun decor; merită subliniată această recunoaștere pentru că, pe de altă parte, în anul următor spectacolul nu a fost inclus în programul Festivalului Național de Teatru din București – organizat tot de UNITER.

6 Spectacolul a preluat scene extinse din drama lui Shakespeare: duoul Ofelia și Polonius din actul al II-lea; apariția lui Rosencrantz și Guildenstern în fața cuplului regal; monologul *A fi sau a nu fi* din actul al III-lea, duoul Ofelia și Hamlet, proba comedianților și spectacolul în sine; precum și conversația dintre Gertruda și Hamlet în dormitor; scenele cu Rosencrantz și Guildenstern care se interesează de cadavrul lui Polonius din actul al IV-lea; trimiterea lor în Anglia și vizita Ofeliei la Gertruda; scena duelului din actul al V-lea.

7 În regia lui Frunză reapar obiecte, decoruri și motive din alte spectacole, în afară de *Hamlet* (*Faust*, *Caligula* și *Darul lui Gorgo*). Vezi Cristina Modreanu: A fost, nu mai este! http://artactmagazine.ro/a-fost-nu-mai-este/ (accesat în: 10.02.2017).

8 „Autocitarea devine procedeul principal pentru realizatorii spectacolului [...]. Din păcate, pentru cei care nu au văzut aceste spectacole, elementele pomenite mai sus nu capătă încărcătura ce ar

ea regizorală este coerentă. Chiar dacă regia lui Frunză, încorporând reprezentația anterioară *Hamlet*, pare debordantă, ea stratifică lumea spectacolului *Rosencrantz și Guildenstern sunt morți* de-a lungul unor coduri exacte, vizualitatea, actoria și textul deopotrivă jucându-se cu hotarele acestor straturi, creându-le și încălcându-le în repetate rânduri.[9] Ideea regizorului „de a scoate în evidență *Hamlet*, prezent la Stoppard în fundalul piesei, este o decizie surprinzătoare, dar în același timp și convingătoare",[10] care face palpabilă lumea din care, vrând-nevrând, figurile lui Guildenstern și Rosencrantz fac parte, dar de care sunt și străini, în același timp. Datorită accentului pus pe teatralitate, figura Actorului capătă o importanță deosebită, iar scenele de teatru în teatru, precum și anumite scene din *Hamlet* sunt scoase în evidență de lumini suprarealiste. (IMAGINEA A) Frunză leagă problematica teatrului în primul rând de problema morții, iar demonstrarea mecanismului reprezentării teatrale, de funcționarea puterii. Teatrul,[11] moartea,[12] puterea[13] sunt motivele-cheie ale spectacolului.

---

explica reunirea lor în scenă, ci rămân simple asocieri întâmplătoare, care îngreunează înțelegerea spectacolului." Ibid.

9 Este ușor de urmărit când și cum se despart și interacționează lumile lui Stoppard și Shakespeare. Cele două săli de teatru ale decorului desemnează cele două lumi (actorii din *Hamlet* nu intră în spațiul lui Rosencrantz și Guildenstern, nici aceștia din urmă nu intră în spațiul mai mic, regal). Cele două povești se împletesc pe fâșiile intermediare de pământ aflate între aceste două spații. Uneori Rosencrantz și Guildenstern urmăresc scenele din *Hamlet* ca niște străini, alteori fac parte din ele: ei sunt introduși pe scenă de un sufleor, după care tranzițiile sunt indicate de schimbări în modul de joc. În scenele din *Hamlet*, textul dramei shakespeariene e proiectat asupra publicului celor doi curteni ca un scenariu pre-scris.

10 Jászay Tamás: Hamlet után, szabadon. http://revizoronline.com/hu/cikk/2512/stoppard-rosencrantz-es-guildenstern-halott-temesvari-csiky-gergely-allami-magyar-szinhaz-shakespeare-fesztival-2010/ (accesat în: 20.12.2023).

11 „[P]entru regizorul Victor Ioan Frunză, locația centrală este scena de pe scenă, unde se amestecă cele două piese de teatru, cele două lumi, și este imposibil de decis care este realitatea și care este jocul". Nánay István: Hamletre várva. *Színház*, 9/2010. 21, precum și: „Pare că regizorul ține un curs introductiv despre conceptele de bază ale teatrului: el încearcă să definească termeni în cadrul discursului ludic și umoristic al lui Stoppard, precum publicul, actorul, masca, rolul, iluzia scenică". Ibid.

12 „Nimic frumos nu se reflectă în oglinzile lui Frunză. Doar pământul scenei create de Adriana Grand, care miroase a viu și autentic, a moarte și cimitir... Un cimitir în care se îngroapă cuvinte și personaje și, odată cu ele, reflexiile lumilor noastre. Nimic nu pare real în universul lui Victor Ioan Frunză. Moartea e din cuvinte, sângele e de cerneală, totul e joc. În oglindă e creată moartea regelui Danemarcei. Se moare doar în teatru, iar viața e spectacol la care (te) privești. Teatrul trăiește viața și o înghite. [...] Ce s-a întâmplat nu se mai poate șterge niciodată, dar jocul poate reîncepe oricând." Monica Andronescu: Puterea iluziei și iluzia puterii. http://yorick.ro/puterea-iluziei-si-iluzia-puterii/ (accesat în: 20.12.2023); „În ultima parte a spectacolului, lumea teatrului se împletește cu cea a morții: nava care se îndreaptă spre Anglia este reprezentată de o tavă rece și înghesuită, personajele-cadavre alunecă înăuntru și afară cu o ușurință șocantă. În ultima scenă, cei doi protagoniști se întind pe jos, ducându-și o poză cu ei înșiși la cap, și încep să se acopere cu pământul împrăștiat pe scenă." Ioana Alexandru: *Rosencrantz és Guildenstern halott*, avagy tükrök és pénzérmék közti emberekről. http://ellenfeny.hu/index.php/szinhazi-fesztivalok/3509-rosencrantz-es-guildenstern-halott-avagy-tukrok-es-penzermek-kozti-emberekrol (accesat în: 20.12.2023).

13 „Construit ca teatru în teatru în teatru... spectacolul de la Timișoara propune în fapt o «discuție» despre puterea iluziei și despre iluzia puterii. Acolo unde iluzia se sfârșește începe uneori puterea, acolo unde puterea se sfârșește, moare odată cu ea și iluzia..." Monica Andronescu: op. cit.

Jocul actoricesc

Distribuția care i-a asociat pe Attila Balázs și László Katona, fost actor la Teatrul Krétakör – pe lângă gestul semnificativ de referință teatrală internă[14] –, a definit și limbajul actoricesc, dinspre direcția școlii mai clasice de formare a rolurilor, deschizând jocul în mod perceptibil către o retorică mai civilă și către iluzia spontaneității improvizatorice,[15] dar păstrând convenția celui de-al patrulea perete.[16] Toate acestea au întărit identitatea incertă a lui Rosencrantz și a lui Guildenstern, ezitarea comică a omului de rând, incapabil să vadă marile legături,[17] și totodată și performativitatea trecerii lor de la rol la rol, adică procesul de pregătire teatrală a acestor gesturi.[18] Contrastul dintre siluetele lui Balázs și Katona a scos în evidență eficient caracterele contrastante ale celor două personaje[19] (scund și înalt; chibzuit și pripit; filozofic și obișnuit) și identitățile lor esențial asemenea, interschimba-

14 Attila Balázs a jucat rolul lui Hamlet în regia lui Frunză din 2003, așa că a fost deosebit de semnificativ faptul că a putut privi fosta producție/poveste din rolul lui Guildenstern, dintr-o nouă perspectivă.

15 La această întrebare a reflectat și Attila Balázs într-un interviu: „[C]ăutam o piesă în care să pot vorbi o limbă comună cu László. Ne era teamă că nu vom putea comunica, pentru că eu sunt prea conservator și el prea alternativ. Apoi s-a dovedit că această teamă era o prostie cât noi amândoi. Pentru că nimic din toate acestea nu a contat dacă am reușit să descifrăm spectacolul." Fülöp Noémi – Hegyi Réka: Liselotte, Rosencrantz és Guildenstern Aradon. http://www.hamlet.ro/cikkek.php?cikk=338 (accesat în: 10.02.2017).

16 Într-o scenă, în timp ce Guil îl întreabă pe Ros dacă vede pe cineva, iar acesta spune că nu, actorii netezesc peretele invizibil din fața publicului într-un gest aproape de pantomimă.

17 „[E]i se află în centrul spectacolului, iar cei doi excelenți actori realizează pe deplin paradoxul stabilit de scriitor: Ros și Guil devin protagoniști în așa fel încât rămân mereu oameni de rând, insensibili la realitate, care nu calculează bazându-se pe fapte și reacționează mereu târziu la acestea, care se simt confortabil în paternalism, caractere minore ale vieții." Nánay István: op. cit.

18 „Doi bufoni ai puterii, desenați și redesenați în permanență, cu un picior în piesa lui Shakespeare, iar altul în textul lui Tom Stoppard și cu amândouă bine și în permanență înfipte în pământul în care se îngroapă singuri în final." Monica Andronescu: op. cit.
„Una dintre cele mai importante scene ale producției – în care cei doi oameni-unealtă merg în căutarea lui Hamlet, care l-a ucis pe Polonius – caracterizează perfect nu numai natura celor doi și relația dintre ei, ci și esența regiei, deoarece este imposibil de decis în ce calitate joacă cei doi de fapt: ca Ros și Guil sau ca personajele *Hamletului* shakespearian interpretate de trupa de teatru." Nánay István: op. cit.

19 „Rosencrantz e înalt, Guildenstern e scund. Cei doi nu prea mai sunt siguri pe propria lor identitate, chiar și în propria lor conștiință au devenit interșanjabili. Probabil că s-au cam uitat pe ei înșiși. «Uneori, nota George Banu [...], te prăbușești în uitare ca într-o prăpastie.» Prăpastia lor e statul în care se află și unde joacă un nesfârșit «cap sau pajură». Au fost uitați acolo tot la fel cum s-au lăsat uitați Vladimir și Estragon din *Așteptându-l pe Godot*. Cei doi așteaptă nu prea știu bine ce și, pentru că trebuie să își ocupe într-un fel așteptarea, se dedau ludicului. [...] Își spun Ros și Guil. Tot la fel cum Vladimir și Estragon își spuneau Didi și Gogo. Referința la Beckett și la celebra lui piesă nu e unica posibilă. Deoarece Ros și Guil te pot foarte bine duce cu gândul la Stan și Bran ori la Pat și Patachon. Starea aceasta, dispoziția ludică afișată de cei doi cu o anume ostentație poate să fie dovada de care au nevoie că trăiesc, că mai există [...]" Mircea Morariu: Aruncă noaptea de pe tine! *Teatrul azi*, 3-4-5/2010. 187-190.

bile, precum Vladimir și Estragon ai lui Beckett și alte perechi de clovni cunoscute, asociind figurile lui Stan și Bran, Zoro și Huru (IMAGINEA B). Straturile producției au fost indicate și de registrele limbajului: Balázs și Katona joacă într-un mod mai direct, în timp ce prezența concentrată a lui Zénó Faragó, interpretându-l energic pe Hamlet, se separă de elevația declamativă a scenelor din *Hamlet* – transmițând greutatea „povestirii mari" care se desfășoară în fundal.[20] Actorul lui András Zsolt Bandi apare ca o figură intermediară, misterioasă, care, în posesia unor cunoștințe retrospective și prospective, îi ghidează pe protagoniști cu o ironie resemnată. Numerele actorilor care interpretează Tragedienii sunt jucate ca parodii ale tragediei, ale pantomimei, ale bufonadei și ale show-urilor de travesti, într-un stil exagerat.

Scenografia și sunetul

Decorul Adrianei Grand – colaboratoare permanentă a regizorului – a creat un mediu extrem de teatral care a subliniat situația „de vizionare și de a fi vizionat" prin multiplicarea spațiilor scenice și reale de vizionare. Spațiul spectacolului prezentat în sala principală a teatrului din Timișoara a fost aranjat invers: scena propriu-zisă a găzduit auditoriul, iar vizavi – în locul obișnuit al auditoriului, sub cabina tehnică înaltă – a fost amenajată zona de joc.[21] Lângă auditoriul mai mare, cu spătarele scaunelor din lemn negru, adică „spațiul propriu" al lui Rosencrantz și Guildenstern, pe partea dreaptă, în josul a scenei, se afla o „lojă regală" ornamentată, de dimensiuni mai mici, creată din scaune roșii: aceasta este locația scenei cursei de șoareci, cu un birou masiv în fața ei (IMAGINEA C). Rimând cu jocurile de perspectivă ale dramei lui Stoppard, cele două auditorii erau ascunse uneori spectatorilor de o cortină roșie, care se vedea din spate, dezvăluind mașinăriile teatrului, și care era trasă în jos și ridicată de actorii din *Hamlet* îmbrăcați în haine militare, adică de reprezentanții „puterii", cu ajutorul unui troliu uriaș (IMAGINEA D). Grand a proiectat locații ca niște insule (auditoriul lui Ros și Guil; auditoriul familiei regale; sistemul de depozitare al morgii din metal/cabina navei; un fotoliu de trei persoane care amintește de mobilierul unui hotel; spațiul muzicienilor), dar aceste insule erau conectate prin podeaua scenei presărate cu pământ (IMAGINEA E). Astfel, aceste fâșii de pământ – în mod semnificativ coridorul dintre auditoriul din joc și cel real – au devenit metafora morții definitive, locul (ultim al imposibilității) de intrare și ieși-

20 Criticii au lăudat în mod repetat acest spectacol. „Zénó Faragó, tânărul și talentatul actor care din toamnă se va alătura Teatrului Maladype, mă face să mă întreb: cum ar fi dacă ar juca întregul *Hamlet*?" – scrie Tamás Jászay. Jászay Tamás: op. cit. Judit Csáki, Tamás Koltai și Cristina Modreanu au lăudat în mod similar interpretarea actorului ca fiind o performanță proaspătă, ce ridică așteptări.

21 Sala principală a teatrului din Timișoara a fost transformată într-un spațiu mobil tocmai cu ocazia spectacolului *Hamlet* din 2003: scena-podium a fost eliminată, astfel că scena și auditoriul au fost amplasate la același nivel și așa au rămas de atunci.

re din roluri (IMAGINEA F). Reprezentarea vizuală a diferitelor straturi ale ficțiunii a făcut din text o imagine (dinamică): replicile scenelor din *Hamlet* au fost proiectate asupra auditoriului celor doi protagoniști. Costumele lui Grand au urmat, de asemenea, principiul delimitării/amestecării: personajele din *Hamlet* purtau costumele din fosta producție, iar cele două personaje principale purtau haine de sărbătoare: cămăși albe, pantaloni negri și papioane (amintind de vestimentația funcționarilor, a crupierilor și a chelnerilor), care, în scenele shakespeariene, s-au completat cu costume din vechiul spectacol *Hamlet*: uniforme de paradă în stil Art Nouveau, jachetă militară și coif (IMAGINEA G). Spectacolul a readus multe elemente și obiecte din lumea spectacolului *Hamlet* din 2003: costumele, pământul, masa, fotografiile mărite, așternute peste chipurile personajelor muribunde (IMAGINEA H). Muzica lui Tibor Cári a fost interpretată de o trupă formată din trei membri, în conformitate cu povestea mai intimă, iar prin motivele ei s-a legat și de *Hamlet* în timpul scenelor cu actorii ambulanți.

Istoria efectelor spectacolului

Deși *Rosencrantz și Guildenstern sunt morți* a câștigat Premiul pentru cel mai bun spectacol al Uniunii Teatrale din România (UNITER) în 2009[22] și a fost însoțit de un răspuns critic predominant pozitiv, receptarea profesională a spectacolului a fost departe de consens. Faptul că criticul de teatru și curatorul Cristina Modreanu nu a selectat spectacolul pentru programul Festivalului Național de Teatru București (FNT) din 2010, organizat tot de UNITER, a provocat un mic scandal în industria teatrală română. Această decizie a semnalat și un conflict estetic/generațional.[23] Modreanu a formulat critici dure la adresa producției, inclusiv privind alegerea de text și autoreferențialitatea regizorală gratuită,[24] iar actualitatea spectacolului a fost pusă la îndoială, deși într-un mod mai reținut, și de Róbert Markó[25] și Adrienne

22 Spectacolul a câștigat, de asemenea, Premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul Interetnic de Teatru din 2010, iar juriul profesional i-a acordat lui László Katona Premiul pentru cel mai bun rol principal masculin.

23 Modreanu a criticat deschis instituția UNITER, spunând că „ceasul" criticilor care premiau spectacolul s-a oprit în anii '90. Mai mulți profesioniști și creatori de teatru au obiectat față de neselectare și de punctele de vedere ale curatorului Modreanu în general, lipsindu-le prezența lui Frunză, precum și a marilor nume canonice, precum Gábor Tompa. Vezi: Monica Andronescu: FNT și viciul de procedură. http://yorick.ro/fnt-si-viciul-de-procedura/ (accesat în: 20.12.2023).

24 „După «Hamlet» urmează un comentariu la *Hamlet*, dar pe cât de spectaculos era primul spectacol, pe atât de găunos este al doilea, care încearcă să se hrănească din teatralitatea primului și sfârșește prin a fi o construcție teoretică, fără combustibil propriu real"; precum și: „Un procent de, să zicem, jumătate de oră de gând autentic, impresionant, în trei ore și jumătate de spectacol. Care în rest apare spectatorului de azi ca o întoarcere în timp." Cristina Modreanu: op. cit.

25 „*Rosencrantz și Guildenstern*-ul lui Victor Ioan Frunză din Timișoara este o structură asamblată profesional, doar un lucru nu este demonstrat: actualitatea piesei lui Stoppard." Markó Róbert:

Dömötör.[26] Nici alți critici nu au considerat spectacolul ca fiind impecabil, dar mai degrabă din cauza unor probleme ritmice și structurale. Potrivit lui Tamás Jászay, „încetinirile jenante care alternau cu goana revigorantă au amplificat slăbiciunile incontestabile ale producției", iar Tamás Koltai a explicat pierderea echilibrului prin proporția exagerată a fragmentelor din *Hamlet*.[27] Cu toate acestea, inventivitatea regizorului și limbajul au fost în mare parte recunoscute și lăudate de critici, aceștia evidențiind, alături de interpretările lui Attila Balázs, László Katona și András Zsolt Bandi, și pe cea a lui Zénó Faragó, tânărul actor din rolul lui Hamlet. Spectacolul a fost jucat de nouăsprezece ori în total, din care șase spectacole au fost în calitate de producție invitată. Conform declarației lui Attila Balázs – sub conducerea căruia s-a născut *Rosencrantz și Guildenstern* –, producția, altfel dificil de mișcat, nu a ajuns la festivalul de la Kisvárda în 2010 din cauza lipsei unui spațiu potrivit, dar în același an a avut apariții în calitate de producție invitată la Strigoniu, la Festivalului Internațional de Teatru „Shakespeare" din Gyula, la Festivalul Interetnic de Teatru din Arad, în 2011, la Budapesta, iar în 2012 spectacolul a fost invitat la Festivalul Internațional de Teatru REFLEX din Sfântu Gheorghe. Perioada petrecută la Timișoara este o parte importantă a carierei de regizor a lui Frunză. Spectacolele create aici sunt caracterizate de imaginile monumentale, jocul actoricesc energic, utilizarea neobișnuită a spațiului și combinarea intensivă a acestuia cu muzica live, lucruri care au definit puternic imaginea artistică a teatrului. Odată cu plecarea lui, strategia artistică a teatrului s-a schimbat și ea, deplasându-se în direcția unei varietăți de gusturi teatrale în loc de o construcție care favorizează estetica pronunțată a regizorului, rămânând totuși colaborarea cu regizori renumiți (precum Csaba Horváth, Szabolcs Hajdu, Árpád Schilling).

Folyamatos viszonylagosság – viszonylagos folyamatosság, https://szinhaz.net/2010/07/18/marko-robert-folyamatos-viszonylagossag-viszonylagos-folyamatossag/ (accesat în: 20.12.2023).

26 „Cu toate acestea, nu mai ales din cauza problemelor de spațiu dezamăgește această producție celebră (premiată de UNITER). [...] Spectacolul din Timișoara [...] este în mod repetat lipsit de ritm, iar lungimea sa este grevată de faptul că textul autorului este completat cu fragmente suplimentare din *Hamlet*. Nici jocul actoricesc nu e captivant [...]" – enumeră criticul defectele spectacolului jucat la Festivalul „Shakespeare" din Gyula. Dömötör Adrienne: Szembesítés nélkül. *Criticai Lapok*, 10/2010. 27.

27 „Regizorul a înmulțit, în opinia mea, inutil de mult fragmentele din *Hamlet*, înclinând astfel echilibrul spre povestea shakespeariană de bază, care devine prea emfatică, deși ne-am putea mulțumi cu fragmentele «incoerente» pe care le obțin Ros și Guil. Astfel, suntem nevoiți să avem așteptări mai mari în ceea ce privește autenticitatea interpretării tragediei originale, pe care producția – în ciuda profilului extrem hamletian al lui Zénó Faragó, care creează așteptări – nu este întotdeauna capabilă să le satisfacă. Ultimul și grandiosul joc de oglinzi, în care personajele sunt dublate și cele două fire ale acțiunii – «realitatea» și «teatrul» – se copiază reciproc, ar fi la fel de clar cu mai puțin Shakespeare." Koltai Tamás: Tükörjáték, *Élet és Irodalom*, 30 iulie 2010. 23.



IMAGINEA A: László Katona, Attila Balázs, András Zsolt Bandi. Fotografie: Adriana Grand (2009).
Sursa: arhiva Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely”.



IMAGINEA B: László Katona, Attila Balázs. Fotografie: Adriana Grand (2009).
Sursa: arhiva Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely”.



IMAGINEA C: Scenă de masă. Fotografie: Adriana Grand (2009).
Sursa: arhiva Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely".



IMAGINEA D: Decorul spectacolului. Fotografie: Adriana Grand (2009).
Sursa: arhiva Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely".



IMAGINEA E: Attila Balázs, László Katona. Fotografie: Adriana Grand (2009).
Sursa: arhiva Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely".



IMAGINEA F:
Attila Balázs, László Katona, Zénó Faragó.
Fotografie: Adriana Grand (2009).
Sursa: arhiva Teatrului Maghiar de Stat
„Csiky Gergely".



IMAGINEA G: Attila Balázs, Zénó Faragó, László Katona. Fotografie: Adriana Grand (2009). Sursa: arhiva Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely”.



IMAGINEA H: Attila Kiss, Emília Borbély B., Róbert Kardos M. Fotografie: Adriana Grand (2009). Sursa: arhiva Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely”.

FRAGMENTE DE ADEVĂR

Gianina Cărbunariu: *20/20,* 2009

▪

RÉKA DÁLNOKY

Spectacolul bilingv despre infamul „martie negru" a fost realizat folosind metode documentare și colective, cu cinci actori maghiari și cinci români. Creatorii producției au realizat peste 50 de interviuri în Târgu Mureș și în satele din împrejurimi, cu persoane care au participat sau au fost martore la evenimentele din martie 1990. Spectacolul 20/20 s-a născut din improvizațiile bazate pe situațiile și poveștile preluate din interviuri și din amintirile actorilor. În locul moralizării justițiare, a căutat să surprindă adevărul divers și multifațetat într-un mod caleidoscopic și să prezinte stratificarea realității istorice.

Titlu: 20/20. *Data premierei:* 14 octombrie 2009. *Locul premierei:* Yorick Stúdió. *Regizor:* Gianina Cărbunariu. *Autor:* Gianina Cărbunariu. *Traducător și dramaturg:* Boros Kinga. *Scenografie:* Maria Drăghici. *Companie:* Yorick Stúdió din Târgu Mureș și dramAcum din București. *Distribuție:* Tompa Klára, Korpos András, Sebestyén Aba, Cristina Toma, Virgil Aioanei/Radu Iacoban (rol preluat începând din toamna anului 2010), Carmen Florescu/Paula Gherghe (rol preluat începând din toamna anului 2010), Berekméri Katalin, Mădălina Ghițescu, Rolando Matsangos, Bányai Kelemen Barna.

Contextul cultural teatral

Înființat în 2004, teatrul independent Yorick Stúdió[1] din Târgu Mureș montează spectacole din 2008 în cadrul proiectului *Dialog intercultural prin prisma teatrului contemporan*.[2] În prima stagiune a proiectului, fondatorul Yorick, Aba Sebestyén, pune în scenă piesa *Stop the Tempo!* de Gianina Cărbunariu, iar în stagiunea următoare o invită pe Cărbunariu să regizeze un spectacol. Cărbunariu aduce cu ea cinci actori români independenți din București, dintre care patru sunt colaboratori obișnuiți în proiectele ONG-ului de teatru contemporan dramAcum,[3] cărora li se alătură cei cinci actori maghiari recrutați de la Teatrul Național din Târgu Mureș (IMAGINEA A). În loc de montarea unei drame maghiare existente deja, regizoarea decide să creeze un spectacol folosind metode documentare și colective, cu ajutorul echipei de actori. Tema a fost aleasă pentru a coincide cu cea de-a douăzecea aniversare a conflictului etnic numit „martie negru", cel mai sângeros eveniment din Târgu Mureș de după schimbarea regimului, în timpul căruia grupurile de români și maghiari s-au ciocnit în martie 1990, rezultând mulți morți și răniți. Martie negru nu a fost încă explorat sub nicio formă de niciun artist, așa că îndrăzneala alegerii subiectului se potrivește perfect cu spiritul de încălcare a tabuurilor pe care Aba Sebestyén îl definește ca fiind forța motrice din spatele lui Yorick.[4] Demersul îndrăzneț al echipei de creație din spatele spectacolului nu le-a scăpat nici criticilor, cronicile contemporane vorbind pe bună dreptate despre „un experiment teatral unic în România"[5] – înainte de 2009, în țară au fost doar câteva exemple similare de teatru documentar[6]

1 Potrivit site-ului Yorick, crearea atelierului de teatru a fost inspirată de lungi discuții și conversații nocturne, al căror obiectiv principal a fost de a da o nouă culoare vieții culturale din Târgu Mureș, „promovarea și punerea în scenă a dramaturgiei contemporane și prezentarea textelor clasice într-un limbaj teatral nou și modern".

2 Activitatea continuă a companiei independente este posibilă datorită unui număr de susținători, inclusiv mulți antreprenori locali, iar supraviețuirea sa pe termen lung a fost asigurată până în prezent de sprijinul financiar regulat pe care l-a primit din partea Administrației Fondului Cultural Național. http://yorickstudio.eu/yoric/szinhazi-muhely/ (accesat în: 20.12.2023).

3 Organizație teatrală independentă fondată în 2002 de Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol și Alexandru Berceanu, studenți la regie la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale" din București, cu scopul de a realiza piese de teatru contemporane, prin instrumente dramaturgice și spectacole inovatoare, ca mijloc de implicare socială activă. https://dramacum.org/ (accesat în: 20.12.2023); Nicolae Mandea: dramAcum – o istorie. *Dilema veche*, 2-8 iunie 2006. 11.

4 László Beáta Lídia: Tabudöntögetés. Interjú Sebestyén Abával. *Játéktér*, primăvara 2015. 38.

5 (pt): Marosvásárhely-Bukarest koprodukció. https://fidelio.hu/szinhaz/marosvasarhely-bukarest-koprodukcio-101620.html (accesat în: 20.12.2023).

6 Alice Georgescu menționează spectacolul bucureștean *Spovedanie la Tanacu* din 2008, regizat de Andrei Șerban și bazat pe romanul omonim al Tatianei Niculescu-Bran, ca singura producție documentară de până acum. Spectacolul spune povestea morții unei femei care a fost legată de o cruce și lăsată fără mâncare și apă timp de trei zile de preoți ortodocși, în 2005. Spectacolul *Capete Înfierbântate. 13-15 iunie 1990*, realizat de Mihaela Michailov și David Schwartz, din 2009, este un alt exemplu de teatru documentar, care tratează cea mai sângeroasă confruntare de după

sau producții interculturale.[7] Noutatea demersului este indicată și de faptul că mai multe recenzii și critici se referă la metoda personală de lucru a lui Cărbunariu și o explică pe larg.[8] În 2009, distribuția interculturală și spectacolele bilingve erau, de asemenea, neobișnuite pe scenele transilvănene (IMAGINEA B). Kinga Boros, dramaturga de scenă a producției, vorbește despre dificultățile de supratitrare într-un interviu din vremea respectivă[9] și atrage atenția asupra faptului că, spre deosebire de alte orașe mari din Transilvania, în Târgu Mureș nu există supratitrare la spectacole.[10]

Textul dramatic, dramaturgia

Potrivit caietului-program, creatorii au cerut orașului să fie coautor al spectacolului, deoarece actorii, regizorul și dramaturgul au realizat peste cincizeci de interviuri la Târgu Mureș și în satele din jur cu persoane care au participat sau au fost martore la evenimentele din martie 1990. Actorii au început să improvizeze pe marginea unor situații și povești extrase din interviuri, iar Cărbunariu a scris, pe baza acestora, textele care astfel s-au dezvoltat pe parcursul repetițiilor, chiar până cu câteva zile înainte de premieră. Creatorii nu au intenționat să reconstruiască trecutul, ci să-l reevalueze și să-l reinterpreteze, acesta este motivul pentru care spectacolul e descris ca „dramă antiistorică": spectacolul „vrea să vadă și să pună în lumină tema [conflictului interetnic], pentru ca apoi să putem vorbi despre aceasta".[11] Așadar, în loc de moralizare justițiară, creatorii încearcă să surprindă adevărul divers și multifațetat într-un mod caleidoscopic, juxtapunând povești adesea contradictorii și care se pun reciproc sub semnul întrebării.[12] Structura mozaicată rezultată este compusă din 18 scene, între ele existând doar legături tematice, pentru „a inte-

schimbarea de regim dintre tinerii care protestau în Piața Universității din București și poliția română.

7 Andrea Tompa face o paralelă cu spectacolul *Cu mâna pe ciocan*, realizat în 2001 de compania română din Sfântu Gheorghe, ca spectacol bilingv care abordează relațiile româno-maghiare. Tompa Andrea: Ahány ház, annyi történelem. *Színház*, 2/2010. 21.

8 „*20/20* al Gianinei Cărbunariu *nu e* teatru documentar – miza lui sînt urmele săpate în prezent de evenimentele petrecute în urmă cu 20 de ani, nu evenimentele în sine și «adevărul/adevărurile» lor." Iulia Popovici: Nu trageți în spectator. Nu mai trageți deloc. *Agenda LiterNet.* https://atelier.liternet.ro/articol/10128/Iulia-Popovici/Nu-trageti-in-spectator-Nu-mai-trageti-deloc.html (accesat în: 21.12.2023).

9 Juhász Bálint: Interjú Boros Kingával. https://szinhaz.hu/2009/08/06/yorick_studio_20 (accesat în: 20.12.2023).

10 Acest lucru s-a schimbat de atunci; atât trupa română, cât și cea maghiară a Teatrului Național din Târgu Mureș își subtitrează toate spectacolele.

11 Fluturaș *20/20.* https://port.hu/adatlap/szindarab/szinhaz/2020/directing-14713 (accesat în: 24.06.2020).

12 Scena cu doi turiști străini evidențiază, de exemplu, cât de nesigure sunt amintirile personale care stau la baza acestui spectacol: cei doi bărbați povestesc cu seninătate cum au ajutat o femeie însărcinată și pe soțul ei disperat în timpul conflictului, ducându-i aproape până acasă, dar când trecutul prinde brusc viață în jurul lor, îi vedem cum îi împing pe cei aflați în suferință afară din

gra cumva poveștile individuale într-una general umană".[13] Criticul Mircea Morariu consideră că spectacolul este un excelent exemplu de „gradare a tensiunii dintre realitate și ficțiune".[14] În textul care se bazează atât pe interviuri reale, cât și pe improvizații ale actorilor, straturile de realitate se suprapun, astfel încât poveștile personale, care s-au întâmplat cu adevărat, nu sunt separate de cele auzite de la alții și adaptate de actori (IMAGINEA C). Puterea monologurilor nu provine astfel din valoarea lor de adevăr, ci din posibilitatea adevărului.

Regia

Teza de doctorat a lui Cărbunariu are ca temă rolul fuzionat de dramaturg-regizor, ceea ce caracteriza încă de atunci și propria sa activitate[15] și care se reflectă și în tratarea conștientă a formei din *20/20*. Docuficțiunea ca gen, jocul scenelor de monolog cu straturile de realitate și structura mozaicată slujesc, toate, aceeași atitudine creativă: prezentarea diverselor perspective ale realității, dar fără a judeca. Aceasta este completată de regie în trei moduri: prin lumea vizuală a spectacolului, orientarea actorilor și relația acestora cu publicul. Costumele care reflectă un caracter civil și care doar ocazional se transformă într-un instrument de formare a personajelor, precum și spațiul de joc fără decoruri al bastionului din Târgu Mureș (spațiul de joc al trupei Yorick),[16] care se transformă într-o varietate de locații prin interpretarea actorilor, accentuează deopotrivă tematica realității și a subiectivității. Cărbunariu abordează procesarea trecutului prin problema memoriei, pentru că, în accepția sa, „memoria umbrește și decupează, șterge sau conservă anumite detalii".[17] Stilul de joc în mare parte realist al piesei este întrerupt sistematic de manipularea neobișnuită a recuzitelor: scaunele pliante pe care le adună personajul lui András Korpos povestind despre altercații se închid cu bubuit de armă (IMAGINEA D), iar când toarnă câte un păhărel dintr-o sticlă adevărată(!) umplută cu pălincă adevărată(?), lasă capacul pus. Poate cea mai importantă decizie regizorală este că fi-

mașină. În acest fel, scena reflectează și asupra metodei de lucru documentariste și nuanțează celelalte scene ale spectacolului.

13 Bessenyei Gedő István: „Csak húsz év múlva ne ez a dal legyen!" *Látó*, 3/2010. 100.

14 Mircea Morariu: Tensiunea dintre realitate și ficțiune. *Teatrul azi*, 3-4-5/2010. 230.

15 Gianina Cărbunariu: *Regizorul-dramaturg*. Teză de doctorat. București, Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale", 2011.

16 Sediul permanent al Yorick Stúdió este Bastionul Măcelarilor din cetatea din Târgu Mureș, care înainte de renovare era un spațiu de mărimea unui studio, asemănător unui beci, cu două coloane voluminoase în mijloc, care determină forma spațiului și vizibilitatea în fiecare producție. În cazul spectacolului *20/20*, auditoriul amplasat în galeria circulară (între timp demolată) nu permitea folosirea unor elemente de decor construite, astfel încât producția se s-a limitat la câteva scaune și la folosirea spațiului modelat de jocul actorilor.

17 Oana Stoica: Statul român și-a abandonat cetățenii – interviu cu Gianina Cărbunariu. *Dilema veche*, 11 august 2011. https://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-on-line/statul-roman-si-a-abandonat-cetatenii-interviu-605564.html (accesat în: 20.12.2023).

ecare spectacol este urmat de o discuție, în timpul căreia spectatorii pot completa cele prezentate cu propriile povești și fragmente de adevăr. (Înregistrarea video a spectacolului nu prezintă conversația nici măcar pentru semnalarea faptului, deși creatorii înșiși o văd ca pe un al doilea act, o continuare a spectacolului.) Criticii discută pe larg importanța conversației, interpretând-o ca pe o terapie de grup pentru procesarea unei „tragedii naționale".[18] Scaunele așezate în cerc îi ajută pe spectatori să se sincronizeze (și) între ei. Potrivit lui Cărbunariu, „așa se vedeau românii și maghiarii reciproc și de la ferestrele apartamentelor lor în '90, în timp ce în piața de dedesubt se desfășura o bătaie".[19]

Jocul actoricesc

Spectacolul tematizează problema identificării și prin jocul actoricesc.[20] În scena de deschidere, care nu a fost filmată, actorii se așază în spațiu, așteptând publicul și luând contact vizual cu acesta, semnalând astfel că sunt actori și că, în cele ce urmează, își vor asuma roluri. Fiecare actor interpretează mai multe personaje, atât române, cât și maghiare,[21] pentru a îngreuna identificarea pe bază națională de către public.[22] Potrivit criticului Monica Andronescu, spectacolul reprezintă „o probă de actorie absolut magică. Actorii schimbă rolurile în permanență, de la un moment la altul și spațiul întreg se modifică după cuvintele lor".[23] Printre numeroasele roluri jucate, există unele în care actorul își joacă propriul eu din copilărie sau poate un personaj din propria poveste, iar ca urmare, după cum afirmă Andrea Tompa, „distanța dintre eul rostit pe scenă și actor se apropie de zero, ceea ce face ca jocul

18 Florian-Rareș Tileagă: Rânduri despre FNT, 2010 – *20/20*. https://agenda.liternet.ro/articol/12431/Florian-Rares-Tileaga/Randuri-despre-FNT2010-2020.html (accesat în: 20.12.2023).

19 Kornya István: Végig látják egymást. *Magyar Narancs*, 25 martie 2010. 40-41.

20 Mai mulți membri ai echipei de creație menționează că, în timpul procesului de lucru, distribuția, formată din actori români și maghiari din București și Târgu Mureș, a avut atitudini emoționale foarte diferite față de evenimentele din martie: „în timp ce unii din trupă trebuia să se apropie de evenimente, alții trebuia să se îndepărteze emoțional". Boros Kinga: *Kényelmetlen színház. A politikai tartalomtól az észlelés politikájáig*. Târgu Mureș – Cluj-Napoca, Editura UArtPress – Editura Presa Universitară Clujeană, 2021. 169.

21 Într-un interviu, Barna Bányai Kelemen menționează că în *20/20* a trebuit să vorbească pentru prima dată pe scenă într-o limbă străină și cât de diferite au fost metodele de lucru ale colegilor săi români și maghiari: „noi [...] am vrut să înțelegem foarte bine totul, iar colegii români s-au aruncat cu capul înainte în situația dată. De multe ori nu mă pot decide dacă toată gândirea asta este mai degrabă lene sau ajută înțelegerea. Gianina, de exemplu, spunea mereu: nu întreba, fă." Kovács Emőke: Mint gyerekkorban a gyerekszoba. Interjú Bányai Kelemen Barnával. *Játéktér*, toamna 2016. 4.

22 În mod similar, noțiunile de *noi* și *voi* sunt reinterpretate în mod constant pe parcursul spectacolului; în prima scenă, de exemplu, actorii formează o singură tabără mixtă de români și maghiari, care definește publicul ca fiind străini ostili.

23 Monica Andronescu: Târgu Mureș, după 20 de ani... https://yorick.ro/targu-mures-dupa-20-de-ani/ (accesat în: 20.12.2023).

să fie direct și sensibil”.[24] Totuși, pentru a menține protecția ficțiunii, actorii portretizează și personaje cu care este imposibil să fie confundați (preoteasă română, turist străin), astfel încât monologurile și enunțurile personale sunt și problematizate pentru spectator (IMAGINEA E). Potrivit unui actor din echipa de creație, spectacolul subliniază și în acest fel „caracterul iluzoriu al *adevărului*, al transparenței faptelor”.[25] Deși spectacolul atrage atenția asupra pericolelor identificării excesive sau unilaterale, interpretarea este caracterizată de o trăire nuanțată, dar pasională.[26] Actorii „reușesc cu toții, cu un profesionalism rece, să rămână în afara poveștii – chiar dacă aceasta este a lor –, [...] fără a pune vreo clipă la îndoială importanța și caracterul personal al Cauzei”.[27]

Scenografia și sunetul

Proiecția de imagini și video realizată de Maria Drăghici deasupra capetelor actorilor este cel mai puternic element vizual al spectacolului. În plus, față de subtitrările bilingve (textul vorbit fiind întotdeauna subtitrat în cealaltă limbă), publicul a putut vedea animații care ilustrau scenele (IMAGINEA F). Cronicile menționează de cele mai multe ori doar în treacăt rolul sau impactul ilustrațiilor, dar înregistrarea video arată clar relația lor cu scenele (IMAGINEA G). Ilustrațiile oferă uneori contrapuncte umoristice la scenele mai serioase (cum ar fi ghidul de supraviețuire în caz de ciocniri etnice), alteori dezvăluie surse de teatru documentar (cum ar fi radiografiile prezentate în timpul poveștii fetiței cu aparat dentar). Spectacolul are loc în spațiul teatral neconvențional al Bastionului Măcelarilor din Târgu Mureș, cu stâlpi mari în mijlocul încăperii, care blochează vizibilitatea (IMAGINEA H). Publicul este așezat pe platforme pe patru laturi,[28] delimitând o zonă de joc îngustă, având ca fundal doar scaune, astfel încât spectatorii se pot vedea în mod continuu unii pe alții și pot să-și vadă reacțiile, la fel cum s-au putut vedea românii și maghiarii în timpul ciocnirii din martie.[29] Spațiul este umplut de vocile vii ale actorilor, de înregistrări

24 Tompa Andrea: op. cit. 21.

25 Berekméri Katalin: *Szerep a színészben*. Târgu Mureș, Editura UArtPress, 2020. 196.

26 Philip Fisher: *20/20* Review. *British Theatre Guide*. https://www.britishtheatreguide.info/reviews/20-20-platform-theatr-7665 (accesat în: 20.12.2023).

27 Papp Tímea: Ma már csak emlék? https://revizoronline.com/hu/cikk/1977/20-20-yorick-studio-marosvasarhely-dramacum-bukarest-kdf-2009-poszt-2010-kisvarda-2010-dunapart-platform-2011 (accesat în: 20.12.2023).

28 Astfel, videoul și subtitrările proiectate pe cele două laturi ale panoului central de proiecție nu pot fi urmărite deloc de pe celelalte două laturi ale sălii.

29 Katalin Berekméri, una dintre actrițele din spectacol, descrie cum un spectator a povestit că și-a ținut reacțiile sub control constant în timpul spectacolului, nepermițându-și să se distreze liber. Potrivit lui Berekméri, „acest element poate fi înțeles ca un exercițiu de toleranță, dar și ca o problemă acută”. Berekméri Katalin: op. cit. 179.

audio din epocă, aduse din propriile vieți,[30] de piese muzicale care ilustrează conflictele româno-maghiare[31] și de râsetele, suspinele și tăcerea celorlalți spectatori.

Istoria efectelor spectacolului

Succesul spectacolului *20/20* este atestat de peste patruzeci de cronici în limbile română și maghiară, precum și de publicații internaționale.[32] Producția participă la festivaluri de prestigiu din România, Ungaria și din străinătate, inclusiv la LIFT din Londra, unde echipa *20/20* este prima companie română invitată după 2000.[33] La sfârșitul stagiunii 2009-2010 este nominalizat la Premiul Criticilor de Teatru din Ungaria la categoria cel mai bun spectacol independent[34] și câștigă Premiul special la Festivalul Național de Teatru de la Pécs și Premiul „Rivalda" al Teatrului Thália.[35] Filiala română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (AICT România) acordă Premiul „Tânăra Speranță" creatorilor.[36] Portalul Transindex[37] și numeroși

30 Potrivit relatării lui Katalin Berekméri, pentru exercițiul „istorie personală", membrii grupului de creație au adus amintiri și fotografii personale, care, pe lângă crearea dispoziției și conștientizarea mecanismelor memoriei, au servit și ca bază pentru două monologuri din spectacol.

31 În scena zilei de naștere, într-un grup reunit întâmplător de maghiari din Ungaria, maghiari transilvăneni, români bilingvi și români stabiliți în alte regiuni, se spune că muzica nu poate fi înțeleasă greșit, însă scena include cântece și poezii care pot fi interpretate ca sloganuri ale conflictelor româno-maghiare: versul „robi vom fi ori liberi?" din *István, a király* [Regele István] sau poemul *Templom és iskola* [Biserica și școala] de Sándor Reményik. Numai gazdele bilingve transilvănene înțeleg implicațiile culturale ale cântecelor inocente ale oaspeților lor români și maghiari din Ungaria.

32 Iată câteva: Anca Pusca: *Post-Communist Aesthetics: Revolutions, Capitalism, Violence.* London, Routledge, 2015; Jozefina Komporaly: Narratives of translation and belonging in multilingual performance: The case study of *20/20*. *Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies*, 13/2014. 30-44; Cristina Modreanu: *A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism: Children of a Restless Time*. London, Routledge, 2013; Nicole Estvanik Taylor: Bucharest, Romania. *American Theatre*, October 1. 2010; Cristina Modreanu: Gianina Cărbunariu: Documentary Theatre with a Political Focus. *The Theatre Times*, 29th Sep 2016; Alina Mazilu (ed.): *Das rumänische Theater nach 1989: seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum*. Berlin, Frank & Timme, 2010; Oana Stoica: In Search of Identity. Trends in Contemporary Theatre in Romania. *The Theatre Times*, 25th Feb 2017.

33 The first Romanian performance at the London International Festival of Theatre in this century. http://www.icr-london.co.uk/article/20-20-at-the-london-international-festival-of-theatre-lift.html (accesat în: 18.07.2020).

34 A színikritikusok díja 2009/2010. *Színház*, 10/2010. 2.

35 A X. POSzT díjazottai. https://fidelio.hu/szinhaz/a-x-poszt-dijazottjai-92998.html (accesat în: 20.12.2023).

36 Maria Sârbu: Premiați în Festivalul Shakespeare. *Jurnalul*. https://jurnalul.antena3.ro/stire-teatru/premiati-in-festivalul-shakespeare-542214.html (accesat în: 20.12.2023).

37 2009 legjei – a leghitelesebb forrásból. http://itthon.transindex.ro/?cikk=10708&2009_legjei_8211_a_leghitelesebb_forrasbol (accesat în: 20.12.2023).

critici[38] îl consideră în mod clar cel mai important spectacol al sezonului, iar Miruna Runcan îl include printre cele mai bune spectacole din ultimii 20 de ani.[39] Zece ani mai târziu, spectacolul este în continuare un punct de referință în opera lui Cărbunariu,[40] precum și în istoria teatrului experimental românesc,[41] a coproducțiilor româno-maghiare,[42] a spectacolelor multilingve,[43] a procesării trecutului prin teatru[44] și a companiei Yorick.[45] Cristina Modreanu consideră chiar că Gianina Cărbunariu a fost cea care a adus teatrul documentar în România,[46] iar în 2016 președintele României îi conferă regizoarei-dramaturg Ordinul Meritul Cultural în grad de Cavaler pentru munca sa de procesare a trecutului.[47] Impactul producției este evident nu doar în literatura de specialitate, ci și în teatru: la zece ani de la premieră, Târgu Mureș găzduiește un număr record de spectacole bilingve despre conviețuirea româno-maghiară, printre care *Double Bind*, *MaRó*, *Intenții rătăcite*, *Țara zânelor* și *Mihai Viteazul*. Obiectivul actual al Yorick Stúdió este de a explora problemele interetnice prin intermediul teatrului, iar mai mulți profesioniști de teatru au identificat *20/20* ca fiind punctul de plecare pentru acest lucru. Supraviețuirea companiei Yorick, susținută de subvenții de la oraș și granturi, a fost cu siguranță ajutată și de rezonanța spectacolului *20/20*, prezentat ca o poveste de succes interculturală în cadrul candidaturii din 2015 a orașului Târgu Mureș la titlul de Capitală Europeană a Culturii.[48] Iar în cartea lor despre martie neagru, istoricii Márton László și Csaba Zoltán Novák afirmă că „există o singură evocare a evenimentelor din martie pe care ambele părți o acceptă, *20/20*".[49]

38 Iulia Popovici: Ce-am avut (un an de zile) și ce-am pierdut (timpul). *Observatorul cultural.* 13 ianuarie 2011. 19.

39 Miruna Runcan: De la „...au pus cătușe florilor..." la „Telefonul, omleta și televizorul". https://yorick.ro/miruna-runcan-de-la-%e2%80%9e-au-pus-catuse-florilor-%e2%80%9d-la-%e2%80%9etelefonul-omleta-si-televizorul%e2%80%9d/ (accesat în: 20.12.2023).

40 Monica Andronescu: Istoria comunismului cu față umană – Dosarul „Elevul". https://yorick.ro/istoria-comunismului-cu-fata-umana-dosarul-elevul/ (accesat în: 20.12.2023).

41 Iulia Popovici: Akik az alternatív színházat építik (traducere de Mária Albert). *Színház*, 1/2011. 37.

42 Szabó Attila: Emlékezés, múltidézés, múltfeldolgozás – Performatív múltfeldolgozás – néhány elméleti alapvetés. *Színház*, 11/2018. 7.

43 Herczog Noémi: A lefordítható nevű város. *Színház*, 3/2015. 20.

44 Szemere Katalin (ed.): Jó kérdés: A múltat be kell vallani – mit tesz ezért a magyar színház? https://szinhaz.net/2019/02/08/jo-kerdes-a-multat-be-kell-vallani-mit-tesz-ezert-a-magyar-szinhaz/ (accesat în: 20.12.2023).

45 Tompa Andrea (ed.): A tér, amit megosztunk egymással. *Színház*, 1/2014. 15.

46 Cristina Modreanu: Post-revolution Story. *Supliment Scena.ro*. 2019. 1.

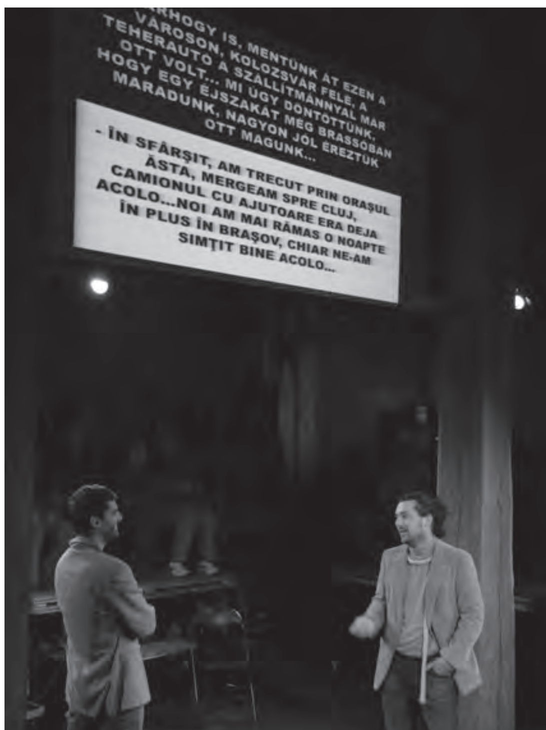
47 Petre Ivan Afrim: Cărbunariu și Manole, printre artiștii decorați de Iohannis. https://www.ziarulmetropolis.ro/afrim-carbunariu-si-manole-printre-artistii-decorati-de-iohannis/ (accesat în: 20.12.2023).

48 https://www.capitalaculturala2021.ro/Files/dosare/targu%20mures/Tirgu%20Mures%20 2021%20RO.pdf (accesat în: 12.03.2021).

49 László Márton – Novák Csaba Zoltán: *A szabadság terhe. Marosvásárhely 1990. március 16-21.* Miercurea Ciuc, Editura ProPrint, 2012. 8.



IMAGINEA A:
Virgil Aioanei, Carmen Florescu, Rolando Matsangos, Klára Tompa, Katalin Berekméri, Cristina Toma, András Korpos, Mădălina Ghițescu, Barna Bányai Kelemen. Fotografia: Maria Drăghici (2009).
Sursa: https://20per20.wordpress.com/photos/.



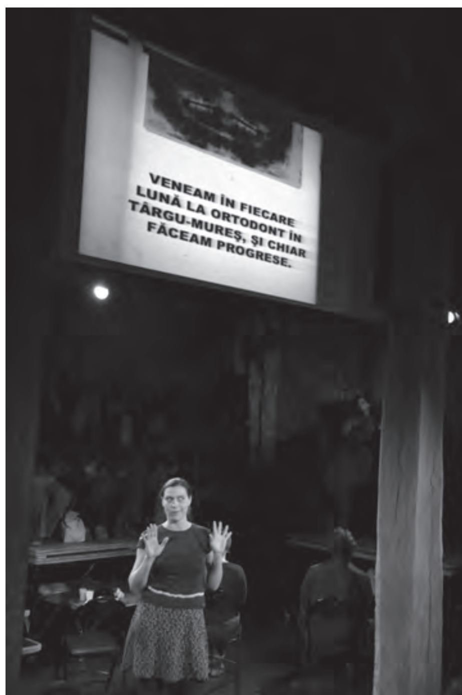
IMAGINEA B:
Rolando Matsangos, Barna Bányai Kelemen.
Fotografie: Maria Drăghici (2009).
Sursa: https://20per20.wordpress.com/photos/.



IMAGINEA C:
Klára Tompa.
Fotografie: Maria Drăghici (2009).
Sursa: https://20per20.wordpress.com/photos/.



IMAGINEA D:
András Korpos.
Fotografie: Maria Drăghici (2009).
Sursa: https://20per20.wordpress.com/photos/.



IMAGINEA E:
Katalin Berekméri.
Fotografie: Maria Drăghici (2009).
Sursa: https://20per20.wordpress.com/photos/.



IMAGINEA F:
Cristina Toma, Carmen Florescu, Virgil Aioanei,
Mădălina Ghițescu, Rolando Matsangos.
Fotografie: Maria Drăghici (2009).
Sursa: https://20per20.wordpress.com/photos/.



IMAGINEA G:
Rolando Matsangos, Katalin Berekméri, Cristina Toma, Aba Sebestyén, Klára Tompa. Fotografie: Maria Drăghici (2009).
Sursa: https://20per20.wordpress.com/photos/.



IMAGINEA H: Virgil Aioanei, Carmen Florescu, Barna Bányai Kelemen, Klára Tompa, Rolando Matsangos. Fotografie: Maria Drăghici (2009). Sursa: https://20per20.wordpress.com/photos/.

INDICE DE NUME

A. Szabó, Magda 146, 147, 154
Á. Toszó, Ilona 72
Ablonczy, László 71, 182
Abramović, Marina 27
Ács, Alajos 77, 78, 81–88
Ács, János 73
Ádám, Gyula 265–268
Ádám, Ottó 72
Adami, Giuseppe 257
Adorjáni, Zsuzsa 161, 173
Ady, Endre 44, 113
Afrim, Petre Ivan 364
Afrim, Radu 19, 326
Ágoston, Vilmos 110, 115
Aioanei, Virgil 357, 365, 367, 368
Albee, Edward 50
Albert, Csilla 323, 330, 331, 335
Albert, Mária 18, 181, 213, 346, 364
Alecsandrescu, Dan 18, 73
Alexa, Felix 20, 248
Alexandru, Ioana 348
Alexandru, Radu F. 338
Allain, Paul 28
Amzulescu, Radu 255
Ana, Doru 255
Ander, Zoltán 161
Anderson, Laurie 169
András, Lóránt 264
Andrei, Mălina 239, 255
Andronescu, Monica 348, 349, 351, 361, 364
Anghel, Frunzina (Boancă, Frunzina) 121, 122, 124, 126, 127, 129
Anghelescu, Sorina 345
Antal, Ildikó 253, 260
Antal, Pál 14
Antip, Felicia 257
Anton, Vladimir 19 306
Apostol, Radu 358
Apostolache, Zeno 269
Aradits, Andrei 255
Arany, János 161, 167, 168, 174, 347
Arcimboldo, Giuseppe 290
Árkosi, Árpád 155, 214
Arsintescu, Iulia 262
Artaud, Antonin 25, 169, 207
Assmann, Jan 38
Aszalos, Géza 345
Auslander, Philip 38

Babarczy, László 73, 240, 247, 248
Bach, Johann Sebastian 183
Bács, Miklós 181, 185, 187, 188

Badiou, Alain 21
Bajkó, Edina 43
Bajor, Andor 50
Balázs, Árpád 254
Balázs, Attila (1969) 203, 209, 213, 215, 217–220, 223, 225, 226
Balázs, Attila (1975) 307–310
Balázs, Éva 239, 250, 252
Balázs, Imre József 66
Balázs, Nóra 311
Bálint, Péter 108
Balogh, András 44
Balogh, Éva 65, 69, 72
Balogh, Levente 92
Balogh, Vera 285
Balteș, Tudor 73
Balzac, Honoré de 44, 48
Bandi, András (Bandi, András Zsolt) 203, 209, 213, 220, 345, 350, 352, 353
Banu, George (Banu, Georges) 137, 138, 229, 231, 233–235, 289, 349
Bányai, Irén 55, 61, 89, 97–99, 104, 105
Bányai Kelemen, Barna 357, 361, 365, 368
Bányay, Géza 239, 242
Bara, Katalin 327, 330, 331, 335
Barabás, Blanka 298, 300–304
Barabás, Olga 17, 50, 156, 277
Barabás, Zsolt 281–284
Baranga, Aurel 18, 79
Baranyi, Ferenc 254
Barba, Eugenio 255, 272
Barkó, György 65, 69, 75, 161, 173, 179
Barta, Lajos 16, 50
Bartha, József 269, 278
Bartha, László 250–252
Bartha, Réka 273
Bartók, László 84
Bartoș, Pavel 213, 220, 226
Baty, Gaston 346
Baudrillard, Jean 35
Bărbănțan, Gheorghe 121
Bârlădeanu, Veronica 73
Beckett, Samuel 138, 139, 229, 231, 306, 349, 350
Bécsy, Tamás 33
Bedő, Andrea 213
Belényi, Ferenc 91
Belgrader, Andrei 108
Belia, Anna 66
Benczédi, Sándor 77, 81, 82, 84, 86, 87
Benedek, Zsolt 269
Benő, Kinga 269, 281
Bentley, Eric 29
Berberović, Milanka 84
Berceanu, Alexandru 358
Bérczes, László 14, 59, 137, 144, 183, 186, 193, 332, 338
Berekméri, Katalin 357, 362, 363, 365, 367, 368
Berényi, Gábor 73
Béres, András 240, 247–249
Béres, Attila 73, 240, 244
Bergman, Ingmar 20
Bernhardt, Sarah 216
Bertha, Zoltán 68
Berzunțeanu, Alina 255
Bessenyei Gedő, István 360
B. Fülöp, Erzsébet (Fülöp, Erzsébet) 203, 204, 209–211, 232, 239, 240, 245, 324
Bibiri, Andreea 255
Bicskei, Zsuzsanna 312
Billig, Pamela Caren 73
Billington, Michael 193, 196
Biolan, Florin 320–322
Bíró, Béla 68, 272, 278, 280
Bíró, György 90
Bíró, I. Géza 89, 100
Biró, István 341–344
Bíró, József 161, 172, 181, 183–185, 187–189, 196, 199, 201, 229, 285, 311, 320, 323, 329, 331, 333, 334, 339, 342
Bíró, Levente 161
Bisericanu, Mihai 255
Bloos, Coca 296

Boancă, Frunzina (Anghel, Frunzina) 121, 122, 124, 126, 127, 129
Bocsárdi, László 17, 18, 20, 116, 156, 176, 269–277, 280
Bocskor, Lóránt (Bocskor Salló, Lóránt) 239, 244, 249
Boda-Szász, Kriszta (Szász, Kriszta) 295, 298, 301, 306, 307, 310
Bodó, A. Ottó 233, 234, 270, 271, 273–276, 279, 305, 313, 314, 318, 325
Bodolai, Balázs 325
Boér, Ferenc 77, 81–83, 85–88, 189, 194, 196, 199
Bogdán, István 161
Bogdán, László 112
Bogdán, Zsolt 203, 204, 206, 207, 211, 229, 232, 233, 271, 275, 285, 290, 293, 311, 315, 318, 320, 321, 323, 324, 329–333, 342, 343
Boiangiu, Magdalena 231, 233, 334, 338
Boicea, Dan 47
Bóka, B. László 222
Boka, László 68
Bokor, Ildikó 55, 77, 82, 87, 88
Bölöni, Domokos 255, 258, 260
Bonczidai, Dezső 345
Bonea, Ștefan 45, 46
Borasci, Pierre 293, 294
Borbáth, Júlia 229
Borbély B., Emília 345, 355
Bordás, Attila 305
Bornscheuer, Lothar 110, 313
Borombovits, Ágnes 285, 290
Boros, Csaba 153
Boros, Kinga 11, 89, 96, 100, 107, 109, 114, 133, 229, 231, 273–276, 278, 286, 297, 305, 312, 313, 318, 323, 324, 328, 332, 333, 335, 338, 340, 357, 359, 361
Boros, Zoltán 45, 46
Borsos, Levente 285
Borta, Luminița 134, 159
Bortnovschi, Paul 138
Bosch, Hieronymus 290
Bóta, Gábor 234, 235, 292, 299, 300, 302–304, 334, 338, 339
Both, András 107, 108, 115
Bourgaux, Jaques 285, 294
Bradu, Anca 18, 239–244, 247, 248
Bratton, Jacky 27
Brecht, Bertolt 17, 19, 25, 169, 332
Brestyánszki Boros, Rozália 84
Bretter, György 67, 71
Brogyányi, Jenő 73
Brojboiu, Carmencita 235, 323, 336, 340
Brook, Peter 29, 30, 142, 164, 171, 176
Büchner, Georg 20, 107–110, 115, 311–313, 318
Bucșa, Mihai 311
Budaházi, Attila 253, 256
Buhagiar, Dragoș 331
Bulgakov, Mihail 17, 50, 154
Bulla, Károly 66
Buzási, András 311
Buzoianu, Cătălina 83, 154, 253, 255, 257, 259, 261–264

Camus, Albert 78, 79
Čapek, Karel 16
Caragiale, Ion Luca 50, 96, 109, 172, 193, 297, 306
Cári, Tibor 345, 351
Carlson, Marvin 21, 26, 27, 39
Carnap, Rudolf 90
Cayrol, Marie 285, 287, 290, 293, 294
Călina, Laura 285
Cărbunariu, Gianina 20, 357–361, 363, 364
Câmpan, Alexe 229
Ceaușescu, Nicolae 78, 79, 95, 122, 134, 150, 163, 166, 192
Cehov, A.P. 12, 15, 16, 19, 20, 30, 56–58, 60, 61, 63, 79, 133, 134, 136–141, 143, 143, 148, 150, 152–155, 229, 230, 295–299, 303–305, 323, 326–329, 333, 334, 338
Cercel, Gabriel 22, 10
Cerchia, Irina 138
Cernescu, Dinu 166

Chaplin, Charlie 170
Cheptea, Mihai 127
Chiriac, Constantin 286
Chirilă, Mona 20
Chirvasiu, Olivia 116
Chitic, Paul Cornel 153
Chopin, Frédéric 183
Chwistek, Leon 90
Cioabă, Cătălin 39
Ciobanu, Dan 133, 157
Ciugulitu, Csaba 253, 267
Ciulei, Liviu 15, 108, 137, 138, 155, 241, 264, 324
Ciupe, T. Th. (Ciupe, Theodor T.) 161, 174, 181, 185
Cîntec, Oltița 331, 338
Cocora, Ion 96, 97
Codoiu, Valentin 311, 317
Codrescu, Constantin 84
Cojar, Ion 15, 138
Colpacci, Alexandru 18, 89, 93–102, 240
Constantin, Anatol 18
Constantinescu, Marina 222, 231, 338
Cooper, V. Pauline 198
Copot, Robert 214
Cornișteanu, Mircea 240
Corobca, Liliana 134, 138
Coșuleț, Florin 285
Cousse, Raymond 18, 215, 346
Cristache, Nicolae 249
Cristea Grigorescu, Oana 190, 191, 193–195, 197, 330
Crișan, Lia 141
Crișan Rusu, Dorina 203
Croix, François Pétis de la 257
Csáki, Judit 314, 329, 330, 333, 334, 350
Cseke, Sándor 91
Csergőffy, László 84, 107, 112, 119
Csíki, László 16
Csíky, András 69, 72, 78, 79, 161, 171, 174, 179, 181, 187, 229, 233, 237
Csinta, Samu 272, 273, 276–278
Csirák, Csaba 78, 79, 134
Csíszér, Csaba 253
Csiszér, Lajos 203
Csoma, Judit 89, 96, 98, 99, 102, 104
Csomafáy, Ferenc 74, 75, 324
Csurka, István 101
Csutak, Réka 203, 323, 334
Cubleșan, Constantin 78
Czegő, Csongor 269, 272
Czegő, Teréz 55
Czibula, Katalin 256
Czikéli, László 72, 165
Czintos, József 84
Czumbil, Marika 345
Czvikker, Katalin 92

D. Albu, Annamária 269, 277, 278, 281, 282
Dabija, Alexandru 18, 135, 164
Daboveanu, Claudia 338
Daczó, Dénes 254, 255
Dálnoky, Réka 306, 358
Dalu, Felicia 203, 206
Damian, Horațiu 122, 123, 125–127
Damokos, Csaba 297
Dan, Leonard 127, 129, 130
Darabont, Lili 157–160
Darabont, Mikold 239, 240, 251
Darie, Alexandru 135
Darie, Armin 263
Darkó, István 89, 97–99, 103–106
Darvas, László 107, 117, 119
Darvay Nagy, Adrienne 56, 58, 66, 72, 82, 163, 168–170, 172, 174, 176, 214, 215, 220, 222, 223, 296
Dauer T., András 92
Dávid, Mihály 213, 216
Dănilă, Simion 241
Deák, Katalin 337
Deák, Róbert 229
Debreczi, Kálmán 269, 283
Dehel, Gábor 295, 306
Dejica, Doina 121, 127, 129
Delly, Ferenc 91

Delly, Gabriella 121
Dembinski, Dominic 155
Demény, Attila 181, 183, 185
Demény, Péter 68
Demeter, András István 213–215, 218–220, 222, 223, 225, 226, 346
Demeter, Júlia 256
Dénes, Ida 325
Dengyel, Iván 84
Derrida, Jacques 29
Dézsi, Szilárd 295
Dimény, Áron 229, 285, 290, 293, 294, 311
Diószegi, Attila 270, 278, 283
Dobos, Imre 107, 114, 119
Dobre-Kóthay, Judit 189, 195, 196, 269, 279
Dodin, Lev 218, 242
Doljan, Livia 133, 160
Domokos, László 239, 244, 245, 249, 250
Dömötör, Adrienne 352
Doran, Sean 198
Dostoievski, Feodor 254
Dragomirescu, Laura 109, 313
Drăghici, Maria 357, 362, 365–368
Dukász, Anna 91
Dukász, Péter 213
Dumitrescu, Cristina 222
Dumitru, Larisa 22, 40
Dunkler, Réka 295, 306
Dunkler, Róbert 295, 301, 305–307, 310

E. Fehér, Pál 66
E. Szabó, Lajos 107, 117
Ebergényi, Tibor 55
Egressy, Zoltán 18, 346
Elbert, János 90
Elekes, Emma 77, 82, 87, 88
Elekes, Gyula 297
Eliade, Mircea 164
Enghel, Emanoil 93
Eörsi, István 345, 347
Epîngeac, Alina 306
Erdély, István 213
Erdélyi, Lajos 48
Erdős, Irma 173
Esenin, Serghei 137, 141, 151
Esrig, David 15, 138
Esslin, Martin 90, 95
Estvanik Taylor, Nicole 363
Euripide 17, 79, 305
Everac, Paul 48

Fábián, Ferenc 55, 64
Fabiny, Tibor 166
Fallaci, Oriana 50
Faragó, Zénó 345, 350, 352, 355, 356
Farkas, Attila 161
Farkas, Ibolya 161, 177, 239, 244–246
Fátyol, Tibor 153
Fazakas, Géza 108, 213, 220
Fazakas, Júlia 239, 244, 249
Fazakas, Misi 269, 281, 283
Fărcaș, Valentin 121
Feneș, Romulus 133, 134, 142–144, 146, 148, 152–154, 160
Féral, Josette 27
Ferencz, Éva 44, 50
Ferenczi, Gyöngyi 269
Ferenczy, Annamária 55, 213, 297
Ferenczy, István 84
Filimon, Tudorel 121, 124, 125, 127, 129, 130
Filip, Ignác 269, 284
Fincziski, Andrea (P. Fincziski, Andrea) 213, 220, 295, 301, 306, 307, 309, 310
Fischer, Anni 28
Fischer-Lichte, Erika 27, 29, 36, 40, 41
Fiscuteanu, Ion 133, 147, 149, 150, 157, 158
Fisher, Philip 362
Fleancu, Constantin 253, 263
Flonda, Virgil 285, 289, 290, 293
Florescu, Carmen 357, 365, 367, 368
Florin, Ailene 269
Flutur, Cristina 285, 290
Fodor, Piroska 203, 210, 239
Fodor, Tamás 109

Fodor, Zeno 84, 240
Fogarasi, Alpár 311
Földényi, F. László 205
Földes, Anna 72
Földes, László 66
Forró, Miklós 254
Foster, Paul 203, 205
Foucault, Michel 29, 36
Franyó, Zsuzsanna 84, 182
Fridrik, Gertrúd 84
Frunză, Victor Ioan 18, 135, 203–205, 208, 213–219, 221–223, 264, 345–349, 351, 352
Fufezan, Diana 285, 290
Fülöp, Csaba 243, 244, 248
Fülöp, Erzsébet (B. Fülöp, Erzsébet) 203, 204, 209–211, 232, 239, 240, 245, 324
Fülöp, Kálmán 79
Fülöp, Noémi 349
Fülöp, Zoltán 77, 82, 84, 86, 87, 253, 258, 260, 265
Fux, Pál 14

Gábor, Andor 55
Gábor, József 91, 101
Gábor, Miklós 164, 176
Gadamer, Hans-Georg 22, 40
Gadó, István 84
Gajdó, Tamás 33
Gajzágó, Zsuzsa 203, 204, 285, 290,
Galgoțiu, Dragoș 20
Gali, László 72
Gáll, Ernő 44
Galló, Ernő 311
García Lorca, Federico 17, 272
Gáspár, Imola 107, 113, 119
Gáspár, Marietta 55
Gáspárik, Attila 84, 239, 245, 250, 252
Géher, István 166
Gellért, Endre 14
Gelman, Aleksandr 50
Georgescu, Alice 102, 245, 280, 296, 358
Gera, György 189, 192
Geréb, Attila 65
Gerencsér, Anikó 256
Gergely, Bálint Ákos 229
Gergely, Edit 339
Gerold, László 116, 182
Ghelan, Silvia 133, 142, 148, 149, 157–160
Ghelerter, Moni 15, 18, 138, 298
Gheorghe, Daniela 216
Gherghe, Paula 357
Ghițescu, Mădălina 357, 365, 367
Ghițulescu, Ion 122
Ghițulescu, Mircea 125, 127, 196
Gingulescu, Mihai 133, 146, 150, 158–160
Gintli, Tibor 216
Giraudoux, Jean 241
Giurchescu, Lucian 15, 138, 191
Goga, Claudiu 248
Goldoni, Carlo 19, 29, 230, 297
Gombrowicz, Witold 17, 90
Göncz, Árpád 254
Gorki, Maxim 16, 79, 136, 137, 214
Görömbei, András 68
Gozzi, Carlo 253, 255–257, 259
Grand, Adriana 203, 213, 214, 218, 219, 221, 223–228
Greenblatt, Stephen 37
Gróf, László 90, 91
Grosaru, Gh. 45, 46
Groys, Boris 26
Gulácsy, Albert 91
Günther, Wallner 121
Gussow, Mel 329
Guți, Radu 345
Györffy, András 84, 239, 245, 246
György, Andrea 55
Györgyjakab, Enikő 285, 290, 323, 328, 331, 342
Győry, András 107, 118
Gyulay, Eszter 345, 347

Hacks, Peter 78
Hajdu, Szabolcs 352
Hajdú, Zoltán 214

Halasi, Gyula 91
Halasi, Zoltán 313
Halász, Anna 69–72, 108, 110–115
Harag, György (Harag, Gheorghe) 12, 14–17, 32, 44, 56, 58, 59, 65, 66, 68–73, 78, 133, 135–137, 139–156, 164, 172, 182, 195, 230, 235, 276
Hargitai, Iván 155
Harsányi, Zsolt 253, 268
Harvie, Jen 28
Hashimoto, Kana 255, 259, 261
Hatházi, András 229, 232, 233, 236, 311, 313, 316, 318, 320, 323, 324, 329, 331, 332, 334, 335, 340, 344
Háy, Gyula 25, 26, 327, 328
Heidegger, Martin 39
Héjja, Sándor 30, 31, 65, 67, 69, 72, 74, 75, 161, 162, 166, 170, 172, 173, 177–179
Helmer, Ivan 15, 138
Hencz, József 45, 46, 48, 50, 239, 247
Henn, János 84, 239, 250
Herczog, Noémi 364
Herescu, Alina 296
Hermann, Max 37, 38
Herțea, Iosif 229, 255, 263
Hervay, Gizella 45
Higyed, Imre 65, 213
Hites, Sándor 25
Hitler, Adolf 97, 122, 163, 334
Hochhuth, Rolf 47
Holbein, Hans 290
Hont, Ferenc 24, 25, 37
Horșia, Horia 150–152
Horváth, Csaba 352
Horváth, Károly 214, 218, 222, 297
Horváth, Ödön von 17, 19
Horváth Sz., István 92, 96–99, 162, 165, 166
Hristea, Ionel 48
Hszing-Csien, Kao (Xingjian, Gao) 181–183
Hunyadi, László 84, 215, 253, 254
Hupkó, István 84
Huszár, Sándor 56
Iacoban, Radu 357
Iancu, Gheorghe 85–88
Ibsen, Henrik 20, 79
Ichim, Florica 190, 193, 195, 222, 312, 318
Icke, Robert 20
Ieronim, Ioana 28
Ifrim, Gheorghe 255
Ilica, Carolina 164, 165
Ille, Ferenc 161
Illés, Jenő 70
Ilovszky, Béla 238
Illyés, Kinga 43–54
Implon, Irén 97, 98
Imreh, István 258–260, 263, 264
Ioan, Cristian 133, 141, 142, 144, 145
Iohannis, Klaus 364
Ionesco, Eugéne (Ionescu, Eugen) 16–19, 95, 189–193, 196, 230, 264, 346
Ionescu, Miruna 101
Ionescu, Roxana 253
Iordache, Ștefan 84
Izsó, Johanna 55, 64

Jäger, Ludwig 41
Jákfalvi, Magdolna 11, 14, 15, 21, 31, 33, 123, 125, 126, 135, 192, 272
Jancsó, Miklós 65, 161, 324
Jánó, János 55, 60, 64
Jánosházy, György 140, 148, 154, 220, 222
Janovics, Jenő 163, 165, 173
Jarry, Alfred 121–125, 127
Jászay, Tamás 313, 315, 317, 331, 334, 348, 350, 352
Jauss, Hans Robert 37
Jivoin, Ilie 345
Josan, Emil 18
Jouvet, Louis 142
József, Attila 15
Juhász, Bálint 359
Julien, Jean-François 198
Jurchescu, Anca 214

K. Jakab, Antal 66
Kacsir, Mária 57, 61, 62, 102, 112, 153, 154, 164, 169, 170, 174, 221, 222, 230, 231, 233, 245, 262, 263
Kakas, Zoltán 117–120
Kakassy, Ágnes 89, 97, 98, 104, 105
Kali, Andrea 230, 237
Kalmár, Pál 184, 185
Kane, Sarah 326
Kántor, Lajos 18, 57, 58, 66, 70, 72, 90, 93, 114, 136, 153, 154, 165
Kántor, László 171, 177–180, 187, 188
Kántor, Melinda 229, 236, 237
Kányádi, Sándor 79
Karácsonyi, Zsolt 334, 335
Kardos, László 67
Kardos, Máriusz Róbert (Kardos, M. Róbert) 203, 229, 235, 345, 356
Kárp, György 84, 239, 241, 249, 250, 252
Kassák, Lajos 25
Kataev, Valentin 101
Kátai, István 239, 243, 244
Kató, Emőke 323, 325, 334
Kátó, Sándor 84
Katona, József 17
Katona, Károly 65
Katona, László 240, 249, 345, 349–353, 355, 356
Kazinczy, Ferenc 163
Kékesi Kun, Árpád 11, 14, 33, 135, 192, 272
Kelemen, István 93
Kelemen, Kinga 311, 325–327, 340
Kelemen Tamás, Anna 151
Kemény, Árpád 77, 78, 83, 84
Kerekes, Ion 121
Kerényi, Ferenc 33
Kerényi, Grácia 89, 95
Keresztes, Attila 156, 264, 326
Keresztes, Franciska 44, 50
Keresztes, Sándor 161, 170, 172, 173, 177
Kerezsi, Csongor 269, 281
Kertész, Imre 325
Kézdi, Imola 239, 240, 249, 251, 252, 311, 315, 316, 318, 323, 325, 328, 331, 333, 339, 341, 344
Kicsid, Gizella 269
Kilyén, Ilka 51
Kilyén, László 84, 239, 250, 252
Kincses, Elemér 12, 15, 47, 65, 77–84, 156
Kincses, Réka 17, 161, 167, 172, 173, 175, 176
Király, Kinga Júlia 239, 241, 242
Kirițescu, Alexandru 79
Kisantal, Tamás 15, 31, 126
Kisfalussy, Bálint 77, 82, 84, 87
Kiss, Attila 345, 355
Kiss, Előd Gergely 335
Kiss, Erzsébet 55
Kiss, Gabriella 33
Kiss-Török, Ildikó 101
Kivu, Dinu 150, 151, 155
Kleist, Heinrich von 65, 67
Klossowicz, Jan 95
Knoll, Hans 22, 23
Koczka, György 61
Kocsárdi, Levente 213, 345
Kocsis, Antal 77, 82, 86, 87
Kocsis, Tünde 337
Kőfalvy, István 55, 64
Kohn, Gabriel 22, 40
Kolin, Péter 257
Köllő, Béla 65
Köllő, Katalin 270, 271, 327–330
Kölönte, Zsolt 43, 49, 151
Kolozsvári Papp, László 51, 92
Koltai, Tamás 218, 222, 240, 244, 246, 248, 259–261, 263, 326, 330, 332–334, 336, 338, 350, 352
Kőmíves, Mihály 107, 117–119, 297
Kőmíves Nagy, Lajos 173
Komporaly, Jozefina 363
Könczei, Árpád 269, 279
Kondor, Ernő 91
Koós, Imola 296, 298
Kordonsky, Yuri 155

Koren, Zsolt 304
Kormos, Balázs 56, 63
Kornya, István 361
Koros-Fekete, Zsuzsánna 323, 327
Kőrössi P., József 98, 101, 102
Korpos, András 357, 360, 365, 366
Kós, Károly 297
Koszta, Gabriella 55, 57, 59–62
Kosztándi, Zsolt 253, 263, 267
Kötő, József 14, 18, 56, 58, 70, 72, 78, 79, 90, 93, 114, 134, 136, 164
Kott, Jan 90, 163
Kovács, Ágnes Anna 239, 244, 251, 252
Kovács, András Ferenc 240
Kovács, Dezső 275, 277, 278
Kovács, Emőke 162, 167, 172, 176, 361
Kovács, Ferenc 93
Kovács, György 56
Kovács, Ildikó 14, 31, 121–127
Kovács, István 126
Kovács, Károly 295
Kovács, Kinga 337
Kovács, Levente 50, 73, 203, 217
Kovács J., István 253
Köves, József 254
Kövesdy, István 17, 156
Kozma, Attila 253, 267
Kozma, Lajos 65
Kujawińska Courtney, Krystyna 163
Kuszálik, Péter 66
Kwapisz Williams, Katarzyna 163

Labancz, Klára 84
Labiche, Eugène 19, 230
Laczkó Vass, Róbert 311
Laczó, Gusztáv 55
Lajkó, Félix 303, 305
Lajos, Sándor 221
Láng, Gusztáv 66
Láng, Zsolt 331
Langhoff, Matthias 235
László, Beáta Lídia 358
László, Csaba 239, 240, 297
László, Gerő 65, 69, 71, 161
László, Kata 295, 299–301, 306–308
László, Márton 364
László, Sándor 155
László, Zsuzsa 189
Lászlóffy, Aladár 51
Lavotta, Károly 89
Lazar, Benjamin 38
Lázár, Gabriella 229, 235
Lazăr, Ioan 164
Lázok, János 65, 67, 68, 72
Leach, Robert 39
Ledniczki, Béla (Ledniczky, Béla [Belloni]) 229, 239
Lehmann, Hans-Thies 27, 28, 34
Leiti, Katalin 214
Lendvay, József 47
Lengyel, György 56
Lengyel, Xénia 65
Lenner, Katalin 84
Lesnea, George 141
Létay, Lajos 164
Levința, Doina 151
Liddell, Angélica 27
Liiceanu, Gabriel 39
Lipan, Claudia 262, 296
Liubimov, Iuri 168
Lohinszky, Loránd 69, 84
Lokodi, Imre 249
Lőkös, Ildikó 220
Lőrincz, József 295, 303
Lőrincz, Melinda 295, 304
Lőrincz, Rita 345
Lőrincz, Zsuzsa 214
Low, Kevin 200, 201
Lukács, George 25, 26
Lukács, Imre 345
Lukáts, Andor 73
Lungu, Ciprian 214
Lupu, Gabriela 232, 338

Madách, Imre 16, 50, 102, 164, 248, 264
Magyari, Etelka 213
Majláth, Mária 79
Majorán, Attila 214
Makai, Imre 295, 297, 327, 328
Makara, Lehel 236, 237
Makra, Lajos 55, 213–215, 220, 239, 250, 252
Malița, Liviu 93
Mandea, Nicolae 358
Manea, Aurelian 18
Manea, Crenguța 315
Manole, Marius 364
Manolescu-Uleu, Tatiana 89, 100
Manțoc, Lia 229
Manu, Sanda 15, 138
Mao, Zedong 260
Márai, Sándor 50
Marcuson, G. 213, 217
Márdirosz, Ágnes 253, 260, 261, 265, 266
Maresch, Béla 65
Marin, Mircea 108
Márk-Nagy, Ágota 254
Markó, Róbert 351
Márkus, János 107
Marlowe, Christopher 20
Marosi, Ildikó 46, 48–50
Marosi, Péter 60, 81, 82, 169, 170, 173, 174, 184
Márton, Árpád 107
Márton, Gyöngyi 239, 240
Márton, János 65
Márton, Lóránt-László 269, 283
Marx, József 52, 53
Matcaboji, Mircea 65
Matei, Liviu 269
Matioc, Adrian 285, 290
Matray, Edith 214
Mátray, László (1943) 55, 213
Mátray, László (1976) 269, 278, 281, 284
Matsangos, Rolando 357, 365, 367, 368
Mátyás, Zsolt (Mátyás, Zsolt Imre) 203, 213, 220
Mazilu, Alina 363
Mazilu, Teodor 50
Măciuca, Constantin 83
Măjeri, Andrei 20
Mălureanu, Florica 151
Măniuțiu, Anca 138, 231
Măniuțiu, Mihai 19, 20, 135, 286, 311–314, 316–318, 326
Mc. Ranin (Ranin, Mihai Constantin) 311, 317
McMillan, Joyce 198
Méhes, György 48, 50, 79
Méliusz, József 78
Menyhért, Anna 15, 31, 126
Merő, Béla 73, 296, 297
Meschke, Michael 122
Mészöly, Dezső 213, 269, 272
Metz, Katalin 70, 304, 346
Mezei, Kinga 235
Michailov, Mihaela 358
Mihai, Mihaela 285, 290, 294
Mihali, Felicia 116
Mihály, Pál 65
Mihoc, Nicu 240
Mihuț, Mariana 338
Miklusicsák, Aliz 214
Militaru, Sorin 19, 295, 296, 298–300, 303–306
Millian-Minulescu, Claudia 213, 216
Miloia, Virgil 55, 62
Miske, László 89, 95, 97–100, 103, 105, 106, 182, 185, 187, 188
Mock, Roberta 193, 195, 196
Mócsi, László 65
Modola, Doina 192, 193
Modreanu, Cristina 289, 290, 336, 338, 347, 350, 351, 363, 364
Moisescu, Claudiu 311
Moisescu, Valeriu 15, 138, 191
Moldován, Orsolya 253, 268
Molière 17, 79, 136, 204, 254
Molnár, Ferenc 254
Molnár, Gizella 107, 114, 115, 117, 297

Molnár, János 91
Molnár, Júlia 92
Molnár, Levente 285, 294, 311
Molnár, Piroska 248
Molnár, Tibor 189
Molnár, Zoltán 84
Molnár Gál, Péter 14, 346
Morariu, Mircea 349, 360
Morcsányi, Géza 230
Morgenstern, Maia 254, 255, 259, 261
Móricz, Zsigmond 78, 296
Mrożek, Slawomir 79, 89, 90, 93–96, 99–102
Mugur, Vlad 15, 18, 19, 138, 155, 229–235, 276, 286, 311, 312, 318, 324
Munteanu, Virgil 97, 100
Musca, Szabolcs 317, 318
Musset, Alfred de 18, 213, 215, 216, 218, 220, 223, 346
Mușatescu, Tudor 48

Nadin, Mihai 109
Naghiu, Iosif 214
Nagy, Alfréd 269, 277, 278, 282, 284
Nagy, András 259–262, 291, 292
Nagy, Attila 272, 273, 280
Nagy, Béla 90, 92
Nagy, Botond 18
Nagy, Csongor Zsolt 253, 266
Nagy, Dezső 65, 161
Nagy, Endre 229
Nagy, Fanny 306
Nagy, István (1904) 14, 48
Nagy, István (1959) 84
Nagy, József 84
Nagy, Miklós Kund 240–242, 248
Nagy, Réka 65
Nagy, Sándor 345
Nagy, Zsolt 239
Nagy Kopeczky, Kálmán 269, 283
Nagy Lázár, József 269, 283
Nánay, István 13, 16, 68–71, 77, 80–82, 90, 93, 95, 111–116, 133–137, 145, 146, 148, 149, 152, 175, 186, 230, 235, 244, 258, 261, 298, 299, 301–303, 324, 348, 349
Nanu, Călin 345
Narti, Ana Maria 109
Nászta, Katalin 95, 97, 99, 107, 111–113, 115, 119, 120
Nemes, Levente 44, 51, 269, 283
Nemeș, Călin 127
Nemlaha, György 93
Nica, Radu 20
Niculescu-Bran, Tatiana 358
Nizami, Ganjavi 256
Novák, Csaba Zoltán 364
Novák, Eszter 240, 243, 247
Novák, Ildikó 121, 122, 125, 127

Oancea, Andrea Alexandra 285
Oberten, János 213, 258
Ogășanu, Valeria 255
Ogășanu, Virgil 255, 262
Okhlopkov, Nikolai 163
Oláh, Réka 306
Oláh, Tibor 93, 98, 110, 112, 113, 165
Olteanu, Ion 15, 138
Oproiu, Ecaterina 83
Orbán, Attila 229, 235, 311, 323, 325
Orbán, Enikő 57, 59–62
Orbán, Károly 107, 114, 118
Ördög, Miklós Levente 239, 252, 253, 265
Örkény, István 15–17, 50, 300
Orosz, Lujza 72, 181, 184, 187, 188
Ostrovski, Alexandr 16, 136

P. Müller, Péter 94
Paleologu, Alexandru 155
Pálffy, Tibor 269, 277, 283
Páll, Anikó Katalin 345
Páll, Árpád 57, 58, 60, 61, 70, 90, 140
Páll Gecse, Ákos 345
Pálóczy, Frigyes 91
Pályi, András 95
Panduru, Velica 255, 263

Panek, Kati 189, 194, 196, 198–201
Pannonius, Janus 169
Papp, Doina 306
Papp, Magda 91
Papp, Tímea 327, 362
Paraschivescu, Constantin 222
Parászka, Miklós 240, 253–255
Pardanschi, Krisztina 189
Parhon, Ion 333, 336, 338
Parhon, Victor 149, 151, 155
Pascadi, Ion 83
Páskándi, Géza 69, 70, 102
Pásztor, János 65
Pataki, Zoltán 223
Patkó, Éva 323, 327, 330, 332
Patlanjoglu, Ludmila 14, 155, 195, 196
Pavel, Laura 194
Pavis, Patrice 26, 31, 35, 36, 272
Pavlu, Șerban 255
Păcurar, Teodora 334
Pătru, Cătălin 285, 293, 294
Păunescu, Adrian 138
Penciulescu, Radu 15, 18, 43, 46, 47, 49, 94, 108, 109, 138
Petcana, Călin 22, 40
Péter, Beáta 305
Péter, Hilda 269, 277, 278, 281, 282, 284, 323, 325, 329–331, 344
Péterffy, Gyula 65, 69, 72, 74, 75
Péterfy, Orsolya Laura 166
Pethő, Anikó 323, 330, 331, 334, 342, 344
P. Fincziski, Andrea (Fincziski, Andrea) 213, 220, 295, 301, 306, 307, 309, 310
Pinte, Gavriil 253, 254, 256–260, 264
Pintea, Adrian 176
Pinter, Harold 16, 55, 56, 58, 214
Pintér, Márta Zsuzsanna 256
Pintilie, Lucian 15, 135, 137–139, 142, 151, 155
Pirandello, Luigi 17, 19, 79, 230
Platon 79, 136
Plenzdorf, Ulrich 102
Pocsik, Zoltán 213, 218, 225
Póka, Csilla 84
Póka, Zoltán 84
Polo, Marco 257
Polonic, Cristian 345
Polonyi, Péter 181, 183
Pongrácz P., Mária 57, 214
Pop, Carmen 121, 127, 129
Pop, Horia 121
Pop, Iuliana 109
Popescu, Adam 326, 338
Popescu, Adrian 157–160
Popescu, Cornel 133, 142, 151, 158, 160
Popescu, D.R. 102
Popescu, Elena 213, 218
Popescu, Marian 15, 135, 138, 190
Popescu, Marinela 133, 151, 154, 158, 160
Popescu, Theodor-Cristian 334
Popescu, Valentin 255
Popii, Ofelia 285, 293, 294
Popovici, Al. 47
Popovici, Ileana 139
Popovici, Iulia 220, 222, 296, 325, 327, 335, 339, 340, 359, 364
Popovici, Leonard 84
Popovici, Titus 164
Possonyi, László 346
Posta, Ervin 214, 229, 295, 301, 306–308, 310
Postlewait, Thomas 26, 30, 31, 35
Priestley, J.B. 48
Przybyszewski, Stanisław 90
Puccini, Giacomo 257
Puhala, Ernő 55
Purcărete, Silviu 19, 190, 235, 276, 285–290, 292, 311, 312, 339
Pusca, Anca 363
Putnik, Bálint 90

Rabelais, François 19, 287, 291
Radnóti, Miklós 44, 113
Ráduly, Csaba 295, 298, 300–302, 304, 306, 307, 309
Rafael 152

Rafael, George 191
Rajhona, Ádám 55, 60, 61
Rancière, Jacques 21
Ranin, Mihai Constantin (Mc. Ranin) 311, 317
Rapotan, Nona 197
Rappaport, Ottó 91
Răileanu, Cornel 133, 150, 158
Rebengiuc, Victor 49, 338
Rekita, Rozália 161, 169, 179, 181, 184, 185, 187, 188
Rembrandt 288
Reményik, Sándor 363
Reus, Alecu 214
Reus, Alina 214
Riccoboni, Luigi 29
Rich, Frank 329
Ristea, Monica 133, 157
Ristić, Ljubiša 84
Ristovski, Filip 255
Rizea, Ion 214
Robescu, Marius 63
Rokem, Freddie 24
Rónay, György 45
Rostás-Péter, Emese 280
Roșca, Mihaela Silvia 213, 222
Roșu, Mădălina 337
Runcan, Miruna 94, 134, 138, 364
Rusiecki, Cristina 330, 333, 338
Rusznyák, Gábor 240

Sachs, Hans 37
Saint-Exupéry, Antoine de 43, 45–49, 51
Sajnár, György 203
Salamon, Márton László 230, 232
Salat, Lehel 189, 194, 199, 201, 229, 311
Sand, Georges 216
Sándor, János 72, 73
Sándor L., István 57, 60, 243, 246
Sandu, Mirela 291
Saszet, Géza 167
Sata, Árpád 161
Sămean, Adrian 269
Săraru, Dinu 164
Săsăreanu, Constantin 133, 147, 151
Săvescu, Răzvan 255
Sârbu, Maria 289, 363
Scarlat, Nicolae 141, 147
Schaaser, Richárd 65, 161
Schechner, Richard 28, 31
Schein, Gábor 216
Schiller, Friedrich 50, 257, 306
Schilling, Árpád 29, 352
Schmidt, Paul 323, 327
Schneider, Tibor 72
Schrantz-Kunovits, Edit 65
Schuh, Laurent 285, 294
Schwab, Werner 296, 306
Schwartz, David 358
Sebesi Karen, Attila 161
Sebestyén, Aba 20, 240, 357, 358, 368
Sebők, Klára 65, 69, 70, 75
Selmeczi, György 65
Selyem, Zsuzsa 325
Senkálszky, Endre 28, 56, 65, 69, 161, 173, 174, 178, 181, 184, 187, 188, 229, 233, 237
Seprődi Kiss, Attila 15, 108, 113–115, 122, 156
Shakespeare, William 15, 17–19, 134–136, 138, 161, 163, 164, 166–168, 170, 243, 254, 264, 269–273, 280, 286, 331, 346–349, 352
Shaw, G.B. 48
Sigmond, István 182
Silvestru, Valentin 101, 148, 149, 152, 153
Simon, András 107, 119
Simon, Balázs 240
Simon, Tamás 65, 72
Simoni, Renato 257
Sinka, Károly 55, 56, 60, 61, 84
Sinkó, Ferenc 311, 323, 343
Sipos, András 111
Słobodzianek, Tadeusz 19, 270
Smith, Jeff 116
Sofineti, Ádám 236, 237
Sofocle 17

Solthy, Miklós (Solti, Miklós) 91
Sőregi, Melinda 292, 302
Sortan, Dorina Elena 161
Spiró, György 231
Spolarics, Andrea 189, 194–196, 198–201, 232, 324
Sramó, Gábor 127
Stalin, Iosif 122, 164
Stanca, Cristian 285
Stanislavski, K.S. 25, 139, 140
Staud, Géza 24, 37
Stein, Gertrude 27
Stein, Peter 142
Stief, Magda 229, 230, 232, 233, 236–238
Stoenescu, Virgil 164
Stoi, Tiberiu 121, 123, 127, 129
Stoica, Oana 360, 363
Stollár, Xénia 285
Stoppard, Tom 18, 223, 345, 348–351
Stracula, Attila 242, 247
Stranici, Anca 285
Stratonov, Smaranda 121, 127, 129, 130
Strehler, Giorgio 138
Strobl, Gerwin 163
Stürmer, Helmuth (Stürmer, Helmut) 229, 233–235, 285, 291
Styan, J.L. 26
Sugár, Teodor 94, 96, 98, 102
Suhovo-Kobîlin, A.V. 16
Sütő, András 12, 15, 16, 31, 65–72, 102, 109, 136
Sütő, Mária 256
Sütő Udvari, András 213, 220
Svințiu, Virgil 121, 125
Sýkora, Matej 306
Sylvester, Lajos 108
Synge, John Millington 17
Sz. Gál, Boglárka 239, 241, 242, 244, 247
Szabó, Attila 364
Szabó, Eduárd 295, 306
Szabó, Enikő 253, 268, 269, 277, 282
Szabó, Ernő 91
Szabó, János 55
Szabó, Jenő 295, 299–301, 303, 306, 307, 309
Szabó, József 57, 92, 101, 102
Szabó, Károly 55, 213, 215, 218, 220
Szabó, Lajos 55, 61, 62, 89, 98, 100, 103, 105
Szabó, Mária 84
Szabó, Tibor 269, 281, 283
Szabó, Zoltán 107, 117
Szabó K., István 296, 297
Szabó Lovas, Emőke 305
Szakolczay, Lajos 182
Szalma, Hajnalka 295, 298, 301, 302, 304–307
Szász, Enikő 213, 220
Szász, Jenő 297
Szász, Kriszta (Boda-Szász, Kriszta) 295, 298, 301, 306, 307, 310
Szebeni, Zsuzsa 122, 124, 125
Szegedy-Maszák, Mihály 68
Székely, Ferenc 84
Székely, György 24, 33, 37
Székely, János 16, 51
Szekernyés, János 56–60, 62
Szélyes, Ferenc 77, 82, 84, 85, 249
Szélyes, Imre 55
Szemere, Katalin 364
Szép, Ernő 50
Szép, Gyula 296
Szigligeti, Ede 101
Szikszai, Rémusz 203, 206, 210, 232, 324
Szilágyi, Ágota 345
Szilágyi, Domokos 168
Szilágyi, Kinga 213
Szilágyi, Ottó 269, 283
Szilágyi, P. Csaba 229
Szilágyi, Zsolt 269, 279
Szőcs, Erika 161
Szőcs, Géza 115
Szőcs, István 63, 66, 92, 93, 98–100, 111, 113, 114
Szőcs, Tamás 253, 265
Szokolay, Zsuzsa 91
Szöllősi, János 84

Szondi, Peter 30
Szörtsey, Gábor 107, 108, 115
Szűcs, Ervin 325
Szűcs, Gellért (Szűcs-Olcsváry, Gellért) 295, 298, 306
Szűcs, Katalin Ágnes 300–304
Szűcs, Noémi 345

Șarvari, Eugenia 232
Șchiopu, Mădălina 255, 257, 259, 262, 264
Șerban, Andrei 15, 19, 20, 122, 138, 286, 323, 326–331, 333, 335, 336, 338–340, 358
Șirli, Vasile 235, 285
Ștefănescu, Aurel 133, 146, 150, 157–159
Ștefănescu, Vava 311

T. Szabó, Csaba 337
Tagirovsky, Sardar 155
Takáts, Emőd 73
Tamás, Simon 65, 72
Tamás Gáspár, Miklós 66
Tamási, Áron 17, 102, 113, 270, 271
Tankó, Erika 345
Tar, Mónika 345
Tarkovski, Andrei 137
Tarnovețchi, Cristian 253, 263
Tarr, László 55, 61, 62, 64, 84
Tatai, Sándor 239, 245, 250, 252, 318
Taub, János 14, 15, 55–63, 73, 214, 215
Tănase, Lucian 127, 130
Técsy, Sándor 89, 98, 99, 101–105
Tegulescu, R. 298
Teiuș, Vasile 121, 127, 130
Temesi, Zsolt 199, 201
Tessitori, Nóra 173
Thomas, Brandon 254
Thomas, Robert 48
Thurzó, Gábor 107, 109, 110, 311, 313
Tileagă, Florian-Rareș 361
Tocilescu, Alexandru 17, 135, 166
Tőkés, László 204
Tolstoi, Lev 48
Toma, Cristina 357, 365, 367, 368
Tömöry, Péter 15
Tompa, Andrea 235, 286, 292, 359, 361, 362, 364
Tompa, Gábor 16–20, 31, 34, 107–113, 116, 117, 135, 144, 153, 154, 156, 161, 162, 164–173, 175–177, 181–184, 186, 189–198, 204, 230, 286, 312, 319, 323–327, 334, 337, 338, 351
Tompa, Klára 239–241, 244, 245, 247, 251, 357, 365, 366, 368
Tompa, Miklós 13, 16, 114, 116, 230
Tordai, Tekla 203
Törköly, Levente 84
Tornea, Florin 108, 109
Török, István 84
Török, Tamara 256
Toscani, N. Al. 255, 257
Tóth, Árpád 229, 230
Tóth, Ildikó 109
Tóth, János 55
Tóth, László 151
Tóth, Tünde 213
Tóth-Páll, Miklós 84
Tótkovács, Ilona 91
Turrini, Peter 296
Tyukodi, Szabolcs 229

Țepuș, Marinela 221, 280

Ungvári Zrínyi, Ildikó 11, 14, 135, 192–195, 197, 198, 272, 276, 277, 288
Unoka, Hugó 258, 261
Urbán, András 235
Urbán, Balázs 241, 244, 245, 313, 315, 317, 318
Ursu, Cătălin 213, 220
Ursu, Melania 121, 124, 125, 127

Vadász, Zoltán 65, 67, 69, 74, 75
Vajda, Miklós 203, 205
Valádi, István 257, 263
Vámos, László 164
Varga, Anikó 18, 285, 312, 345

Varga, Csilla 323, 330
Varga-Járó, Ilona 229, 235
Várszegi, Tibor 57
Vartic, Daniela 126
Vartic, Ion 192
Vas, István 345, 347
Vasile, Mihaela 255
Vasilescu, Lia Maria 239, 242, 246
Vasiliev, Anatoli 154, 218
Vasiliu, Vasile 133, 147, 157
Vass, Richárd 345
Váta, Lóránd 253, 254, 260, 261, 266, 267, 269, 283
Văcaru Lazăr, Diana 285, 290, 293, 294
Vălean, Andreea 358
Velin, Andrea 297
Ventura, Maria 216
Verdi, Giuseppe 306
Veress, Dániel 108
Veress, László 107, 119
Vermes, Timur 334
Vértes, József 55, 214
Vidamski, Florin 306
Vintilă, Petru 50
Viola, Gábor 239, 244, 245, 249, 250, 252, 323, 335, 341
Visky, András 166, 184, 185, 189, 192, 231, 270, 271, 274–276, 325, 332
Visky, Árpád 107, 112–115, 118
Vișniec, Matei 18, 346
Vitályos, Ildikó 91, 296
Vitrac, Roger 19
Vîsoțki, Vladimir 168
Voaides, Lavinia 214
Voichitescu, Adrian 214
Voitin, Al. 164
Vörösmarty, Mihály 19, 254
Vulpe, Andreea 155
Vulpescu, Romulus 121–123, 126

W. Marx, Peter 163
W. Péter, Ágnes 55
Wedekind, Frank 239, 241, 243, 245
Weiss, István 103–106
Wesker, Arnold 48
White, Hayden 36
Wiles, David 30
Williams, Gary Jay 34
Williams, Tennessee 101
Wilschsat, Richard 197
Witkacy 90
Woodruff, Robert 235
Woolf, Virginia 19
Wysińska, Elżbieta 94
Wyspiański, Stanisław 90

Xingjian, Gao (Hszing-Csien, Kao) 181–183

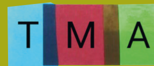
Young, James Edward 24

Zadek, Peter 170
Zalányi, Gyula 161, 165–168, 172, 173, 175, 176
Zamfirescu, George Mihail 50
Zamfirescu, Vlad 255
Zappe, László 223, 314, 318
Zărnescu, Maria 306
Zigány, Miklós 43, 45
Znamenák, István 73
Zsámbéki, Gábor 60, 66, 72
Zsehránszky, István 80, 81, 94, 97, 99, 101, 102, 108, 216, 234, 254, 255, 258, 260, 261
Zsigmond, Andrea 273, 299–303, 331, 332, 338
Zsurzs, Éva 73

Coperta: Czeizel Balázs
Corectură: Anca Sârbu
Tehnoredactare: Szilágyi N. Zsuzsa
Tipar: Masterdruck, Târgu Mureș

Volumul acesta reprezintă o curiozitate teatrologică: este prima dată când apare în limba română un volum de studii focusat integral asupra teatrului maghiar din România. Autorii noștri au cercetat ce fel de modele suprapuse conturează teatrul românesc și cel maghiar, abordând în perspectivă diacronică spectacole semnificative, printre care unele create de regizori maghiari pentru companii române sau de regizori români pentru companii de teatru maghiare. Esențial în selecție a fost criteriul valoric: au fost alese spectacolele premiate, cele care au persistat în memoria spectatorilor datorită unor interpretări actoricești remarcabile, cele al căror material dramaturgic transmitea un mesaj aparte. Pe lângă toate acestea, volumul este o noutate și prin faptul că dezvăluie pentru prima oară tainele protocolului de analiză spectacologică Philther, astfel încât toate analizele prezintă contextul cultural și istoria efectelor fiecărui spectacol. Douăzeci de cercetători au abordat douăzeci și trei de spectacole prezentate între 1969 și 2009, aducând în situații dialogice neașteptate nume cunoscute precum Penciulescu și Taub, Frunză și Tompa, Purcărete și Bocsárdi, Cărbunariu și Ildikó Kovács, în speranța de a întregi astfel canonul istoriei teatrului din România.



UArtPress




ISBN 978-606-8325-81-1

ISBN 978-606-37-2325-4